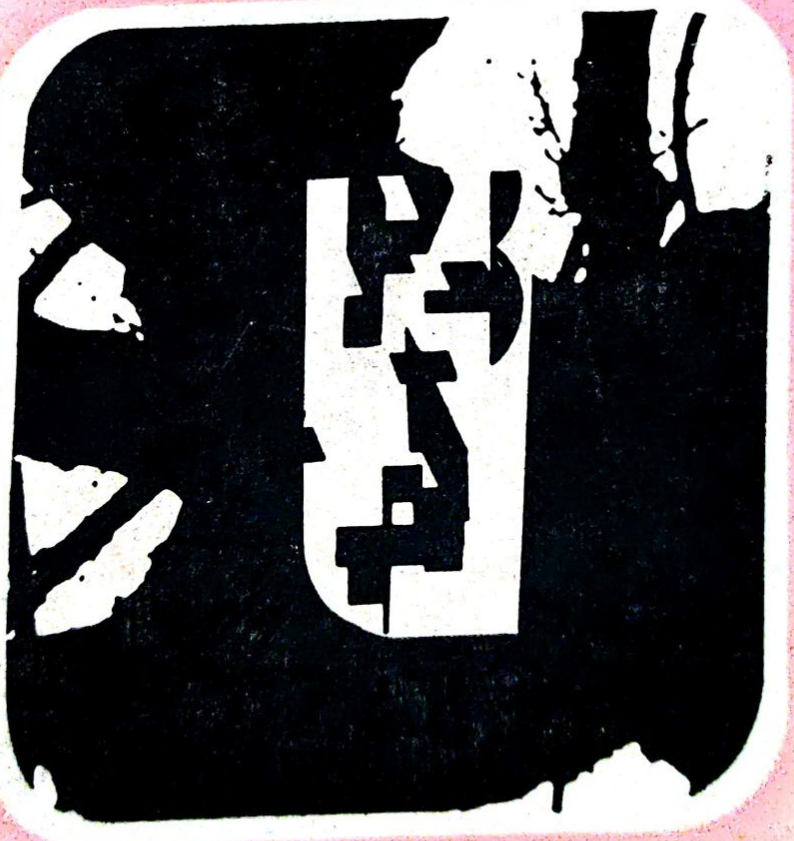
39272

GOBOLUL

Irina Mavrodin

MODERNII-PRECURSORI AI CLASICILOR



DACIA

Scanned with OKEN Scanner

IRINA
MAVRODIN

MODERNII, PRECURSORI AI CLASICILOR

SPAŢIUL ŞI TIMPUL LECTURII

Argument

Există un timp al lecturii identificabil cu însăşi succesiunea cronologică a momentelor acesteia. Este sensul ce ni se impune în primul rînd, o evidenţă a bunului simţ. E timpul lecturii „tradiţionale", legată de străvechea tradiţie a oralităţii literaturii, a literaturii ca succesiune de elemente sonore recitate (cu voce tare, *dar şi mintal*), în virtutea aceleiaşi deprinderi ce traduce un străvechi consens. În această perspectivă unidimensional temporală, literatura se defineşte ca artă auditivă, prin opoziţie cu artele plastice, spaţializate, deci vizuale.

Mutaţiile survenite în literaturile moderne transformă modul de a fi al lecturii, ce devine bidimensională: spaţio-temporală, controlată de un nou consens social, care operează în diferite domenii ale cunoaşterii cu modele spaţio-temporale, şi de ceea ce numim o civilizaţie şi o cultură a imaginii. În termeni imediaţi, această mutaţie s-ar traduce prin sensibilizarea lecturii la grafismul textului, prin perceperea lui ca text *scris*, desfăşurat într-un anumit fel, şi nu în altul, în spaţiul concret, material, al paginii. Astfel, materia grafică — punerea în pagină, spaţiul alb, utilizarea unor anumite caractere tipografice etc. — funcţionează ca semnificant în egală măsură cu materia lingvistică. Vizualizată, lectura se produce într-un timp spaţializat, într-un spaţiu temporalizat. Dimensiunii orale a textului tinde tot mai mult să i se substituie o dimensiune scripturală, existentă nu numai în activitatea autorului, ci şi în

Scanned with OKEN Scanner

cea a cititorului. Dar această dimensiune scripturală nu trebuie pusă în evidență numai în sensul ei imediat grafic. Ea presupune perceperea textului în calitatea lui de materie semnificantă la toate nivelele sale, printr-o *lectură poetică* (= cuprinderea simultană a textului ca tot coerent ale cărui părți funcționează unele în raport cu celelalte cu o anumită regularitate ce face posibilă inducerea unei „gramatici" a textului și deci, într-o mai mare sau mai mică măsură, formalizarea lui) ce este totdeauna *(re)-citire* a textului în raport cu el însuși.

Dar această lectură poetică așa cum am definit-o aici este o imposibilă lectură: ea nu poate exista decît într-un plan teoretic, abstract, ca iluzie a unui spirit cartezian dornic de ordine absolută. În concret (or, orice lectură, indiferent de eficiența ei în modelarea textului, de convingerea pe care ne-o poate crea de a ne fi dus către modelul cu cel mai mare grad de pertinență, rămîne o lectură concretă) însă, adică în planul pragmatic, cel al comunicării realizate, textul literar (ca și orice text artistic, dealtminteri), nu este (re)-citit numai în relație cu sine, într-o imanență mereu egală cu sine însăși, ci în relație — relație orientată în ambele sensuri — cu totalitatea textelor, artistice sau nu, produse de umanitate, și cu „textul lumii". Mai exact spus această (re-)citire în funcție de o intertextualitate înțeleasă în sensul ei cel mai larg controlează și (re-)citirea textului în raport cu sine însuși. Articulată în plan pragmatic, lectura poetică își recuperează astfel reala ei funcționalitate, prin noua conștiință pe care o capătă despre sine, cea a interdependenței dialectice dintre planul sincronic și cel diacronic.

Lectura se modelează astfel ca spațio-temporalitate socializată și istorică și, prin chiar aceasta, ca lectură plurală. Concept fundamental al noilor orientări din teoria și critica literară, prin care ele își justifică, în ultimă instanță, întregul demers, lectura plurală denunță ca falsă problema „fidelității" lecturii în raport cu un

Scanned with OKEN Scanner

timp, în raport cu un spaţiu în care opera a fost produsă, abolind hiatusul, deschis de postulatul tradiţional al lecturii univoce (şi ideale), între spaţiul şi timpul producerii operei şi spaţiul şi timpul receptării ei. Acestei utopice, iluzorii fidelităţi, ea îi opune validitatea unei lecturi concrete, făcută de un subiect concret, condiţionat de o concretă spaţio-temporalitate, lectură prin care se instituie *practici* socializate ale literaturii, jucînd un rol normativ şi structurant în însăşi producerea textului literar.

Lecturii unice, definitive — corespunzînd unei concepţii metafizice şi dogmatice a funcţiei şi valorii literaturii —, gîndirea dialectică a epocii noastre îi opune ideea că opera nu se poate realiza (în sensul că din virtuală nu poate deveni reală) decît în *actul* unei lecturi *totdeauna* situată istoric. Sîntem totdeauna *în situaţie* (*în context*) în raport cu opera (re-)citită, prinşi într-un timp şi într-un spaţiu al lecturii ce se deplasează neîncetat odată cu mişcarea istoriei, determinaţi de o spaţio-temporalitate prezentă, ce determină, şi este la rîndu-i determinată de ele — multiple spaţio-temporalităţii *integrate* celei prezente. E un alt mod de a spune că proiecţia „modernii, precursori ai clasicilor" o implică totdeauna, cu necesitate, şi pe cea de sens opus: „clasicii, precursori ai modernilor". Aşadar: „Orice scriitor îşi creează precursorii [devenind astfel totodată şi precursorul propriilor săi precursori *creaţi de el* — n.ns.]. Contribuţia lui modifică atît concepţia noastră despre viitor, cît şi pe cea despre trecut" (Borges).

În acest proces al lecturii actualizatoare, literatura devine un SPAŢIU CONTINUU, locul unei *lecturi intertextuale*. Eseurile (încercările, căutările) care urmează se vor a fi tocmai o astfel de lectură.

Scanned with OKEN Scanner

PRAXISUL CA TEORIE, TEORIA CA PRAXIS

Scanned with OKEN Scanner

ROUSSEAU: FUNCŢIA COGNITIVĂ A LITERATURII

Unul dintre scopurile cercetărilor ce abordează astăzi, pe diferite căi şi cu mijloace diferite, literatura, este definirea specificului acesteia, a „literarităţii". Dacă acceptăm, împreună cu numeroşi autori[1], care îl citează pe Valéry drept precursor, posibilitatea analizării literaturii la trei nivele:

1. *poietic* (nivelul procesului de producere a mesajului)
2. *poetic* (nivelul mesajului ca atare, al mesajului însuşi, numit de către unii autori şi nivelul neutru sau material)
3. *estezic* (în terminologia lui Passeron: *estetic;* nivelul procesului de percepere şi receptare a mesajului), putem propune, ca ipoteză de lucru ce urmează a fi verificată, premisa: o abordare la nivel poietic oferă o şansă pentru găsirea unor soluţii de definire a unui ontos specific literaturii (cf. şi René Passeron: „Opera ca atare este clarificată mai curînd de procesul creării decît de cel al consumării ei"[2]).

Fără îndoială, demersul poietic nu se poate menţine decît în abstract între limitele trasate mai sus: cele ale producerii de către artist a operei, incluzînd, după autorii citaţi, toate determinările istorice, sociale, psihologice etc. în măsură să explice de ce opera este ceea ce

---

[1] J.—J. Nattiez, *Pour une définition de la sémiologie,* in „Langages", sept. 1975, nr. 35; René Passeron, *La Poïétique,* in *Recherches poïétiques* I, Paris, Klincksieck, 1975 etc.

[2] *Ibidem.*

Scanned with OKEN Scanner

este şi nu altceva. În analiza operei concrete, acest nivel (poietic), ca şi celelalte două (poetic, estezic), nu poate fi decît impur, prin însăşi natura obiectului său, obiect care solicită o analiză globală, cele trei nivele neputînd, după noi, să existe decît ca nivele strict corelate. Totodată, poetica şi estetica sînt la origine o poietică, exprimată explicit de artişti în jurnale, scrisori, interviuri etc., sau implicit prin operă.

Poiectica este, în sensul cel mai general, ştiinţa despre comportamentul lui *homo faber* (grecescul *poiesis* = facere, proces). Într-un sens mai restrîns, ea este ştiinţa artei în curs de a se face, ştiinţa raportului dinamic ce-l uneşte pe artist cu opera. Nu cu opera aşa cum o receptează autorul ei după ce, aceasta terminată fiind, s-a desprins de ea, nu cu opera ce urmează a fi făcută (opera ca proiect), ci cu *opera pe cale de a se face*. Poietica poate fi astfel definită ca *ştiinţă a instaurării operei*, a traseelor ce duc de la geneză la structură. Raportul geneză/structură poate fi determinat, socotim noi, şi în funcţie de intenţionalitatea actului artistic (= controlul conştientizat al acestuia), care poate să manifeste un larg evantai de ipostaze, între cele două extreme prin care se delimitează de actele nonartistice: intenţionalitate artistică de gradul zero (= nonintenţionalitate, cu neputinţă de găsit, credem, altundeva decît în produse ale unei activităţi umane instituite ca opere artistice doar la un mai mare sau mai mic interval de timp după producerea lor şi numai printr-un consens social realizat prin practici de lectură[3]); intenţionalitate totală (intenţionalitatea producătoare de opere artistice nu poate fi, în ipostazele ce se situează cel

[3] Putem oare spune că poieticul reapare astfel la nivelul receptării, al lecturii ca practică prin care opera este produsă (*realizată*, adică, din virtuală, făcută reală) de către cititor? Şi aceasta cu atît mai mult cu cît a crea opera (textul) coincide, într-un anume plan, cu a „(re-)citi" toate operele (textele) existente, inclusiv „textul" lumii, sub incidenţa jocului intertextualităţii?

Scanned with OKEN Scanner

mai aproape de această extremă, decît *aproape* totală, partea de hazard, de surpriză, fiind una din condiţiile procesului de creaţie artistică). În funcţie de gradul de intenţionalitate poate fi articulată şi corelaţia nivel poietic (geneză, facere)/nivel poetic (structură materială a operei artistice), opera ca atare fiind, ca produs al unei intenţionalităţi, locul de manifestare a unei poietici/poetici imanente (locul unei spuneri despre sine ca operă, al unei autodescrieri, al unui autocomentariu).

Prin caracterul lor autoreflexiv, *Les Confessions* şi *Les Rêveries du promeneur solitaire* se oferă ca obiect predilect pentru o cercetare poietică. Presupunerea a fost confirmată de analiză. Aceasta ar urma să fie extinsă şi la totalitatea operei lui Rousseau, dar chiar şi în această situaţie parţială poate fi considerată ca oferind suficiente garanţii de pertinenţă pentru un model poietic rousseauist.

Primul sondaj a relevat frecvenţa unor cuvinte ca *vérité*, *connaître*, *connaissance*, *découvrir*, *recherche*, *savoir*, *étude* etc., şi recurenţa corelării cîmpului lor semantic, *in presentia* sau *in absentia*, cu cîmpul semantic al unor cuvinte ca *écrire*, *écrit*, *écriture*, *décrire*, *texte*, *livre*, *raconter*, *plume* etc. Rousseau scrie pentru a cunoaşte, pentru a se cunoaşte pe sine, actul de a scrie are pentru el în primul rînd o funcţie cognitivă înainte chiar de a avea una de comunicare, aceasta din urmă fiind doar o consecinţă, care numai în anumite împrejurări se poate actualiza, a primei:

„Ce sentiment [. . .] m'a fait chercher dans tous les temps à connaître la nature et la destination de mon être avec plus d'intérêt et de soin que je n'en ai trouvé dans aucun autre homme. J'en ai beaucoup vu qui philosophaient bien plus doctement que moi, mais leur philosophie leur était pour ainsi dire étrangère. Voulant être plus savants que d'autres, ils étudiaient l'univers pour savoir comment il était arrangé, comme ils auraient étudié quelque machine qu'ils auraient aperçue,

Scanned with OKEN Scanner

par pure curiosité. *Ils étudiaient la nature humaine pour en pouvoir parler savamment, mais non pas pour se connaître: ils travaillaient pour instruire les autres, mais non pas pour s'éclairer en dedans.* Plusieurs d'entre eux ne voulaient que faire *un livre*, n'importait lequel, pourvu qu'il fût accueilli. Quand le leur était fait et publié, son contenu ne les intéressait plus en aucune sorte, si ce n'est pour le faire adopter aux autres et pour le défendre au cas qu'il fût attaqué, mais du reste sans en rien tirer pour leur propre usage, *sans s'embarrasser même que ce contenu fût faux ou vrai*, pourvu qu'il ne fût pas réfuté. *Pour moi quand j'ai désiré d'apprendre c'était pour savoir moi-même et non pas pour enseigner; j'ai toujours cru qu'avant d'instruire les autres il fallait commencer par savoir assez de soi, et de toutes les études que j'ai tâché de faire en ma vie au milieu des hommes il n'y a guère que je n'eusse faite également seul dans une île déserte où j'aurais été confiné pour le reste de mes jours*"[4].

---

[4] „Acest sentiment [. . .] m-a făcut totdeauna să caut să cunosc natura şi menirea fiinţei mele cu mai mult interes şi mai multă grijă decît am întîlnit la oricare alt om. Am văzut mulţi care filosofau mult mai doct decît mine, dar filosofia aceasta le era, spre a spune astfel, străină. Vrînd a fi mai savanţi decît alţii, studiau universul pentru a şti cum e orînduit, nu altminteri decît ar fi studiat cine ştie ce maşinărie, din pură curiozitate. *Studiau natura umană pentru a putea vorbi de ea în chip savant, şi nu pentru a se cunoaşte pe ei înşişi:* lucrau întru a-i învăţa pe ceilalţi, dar nu spre a se lumina înlăuntrul lor înşile. Mai mulţi dintre ei nu vroiau decît să facă o *carte*, oricare va fi fost ea numai să fie bine primită. Cînd a lor era făcută şi publicată, cuprinsul ei nu-i mai interesa altminteri decît spre a-i face pe ceilalţi să-l adopte şi spre a-l apăra dacă ar fi fost atacat, dar fără a scoate ceva din el spre propriul lor folos, *fără a se sinchisi măcar dacă acest cuprins era fals sau adevărat*, teama lor fiind doar să nu fie respins. *În ceea ce mă priveşte, întotdeauna am dorit să învăţ pentru a şti eu însumi şi nu pentru a-i învăţa pe alţii; am socotit întotdeauna că înainte de a-i învăţa pe ceilalţi trebuie să începi prin a şti îndeajuns despre tine însuţi, şi dintre toate studiile pe care am încercat să le întreprind în viaţa mea printre*

Scanned with OKEN Scanner

Cunoaşterea este comunicată prin scriitură în primul rînd subiectului cunoscător care este scriitorul, aceasta fiind garanţia că ea va putea fi comunicată ca adevăr şi celorlalţi. Nu preexistă deci, ci este rezultatul unei activităţi specifice, care angajează întreaga fiinţă a creatorului. Cunoaşterea *se face pe măsură ce cartea se face*, toate contextele decupate în opera lui Rousseau şi contextul de ansamblu al întregii opere arătîndu-ne că, în cazul lui, *a scrie* şi *a cunoaşte* sînt termeni ce pot fi substituiţi unul celuilalt. Scrierea nu este redarea, reprezentarea clară, ordonată şi metodică a unui conţinut dinainte cunoscut, ci explorarea ezitantă — ce revine asupra ei înseşi, corectîndu-se prin retuşuri succesive, cu o mişcare alternată de afirmare şi negare — a unui necunoscut, aflat el însuşi în continuă modificare:

„Une situation si singulière mérite assurément d'être *examinée et décrite*, et c'est à cet *examen* que je consacre mes derniers loisirs. *Pour le faire avec succès il y faudrait procéder avec ordre et méthode: mais je suis incapable de ce travail et même il m'écarterait de mon but qui est de me rendre compte des modifications de mon âme et de leurs successions. Je ferai sur moi-même les opérations que font les physiciens sur l'air pour en connaître l'état journalier.* J'appliquerai le baromètre à mon âme, et ces opérations bien dirigées et longtemps répétées me pourraient fournir des résultats aussi sûrs que les leurs“[5].

---

oameni nu e nici măcar unul singur pe care să nu-l fi întreprins şi dacă m-aşi fi aflat singur pe vreo insulă pustie, silit să rămîn acolo pentru tot restul vieţii mele“ (Les Rêveries du promeneur solitaire, Paris, Classiques Garnier, 1960, p. 27). Subl. ns.

[5] „O situaţie atît de ciudată merită desigur să fie *examinată şi descrisă*, şi acestei *cercetări* îi consacru ultimele mele răgazuri. *Pentru a izbîndi, ar trebui să purced cu ordine şi metodă: dar sînt incapabil de asemenea muncă, şi chiar m-aşi îndepărta de scopul meu, care este acela de a-mi da seama de diferitele modificări ale sufletului meu şi de succesiunea lor. Voi face cu mine însumi experienţele pe care le fac fizicienii cu aerul pentru a-i cunoaşte starea*

„Je dirai ce que j'ai pensé tout comme il m'est venu et avec aussi peu de liaisons que les idées de la veille en ont d'ordinaire avec celles du lendemain. Mais il en résultera toujours *une nouvelle connaissance*"[6].

Cunoaşterea este şi o re-cunoaştere, prin amintire, care la Rousseau joacă un rol analog celui pe care îl joacă la Proust, declanşată, ca şi la acesta, prin *actul* însuşi al scrierii:

„Je m'en rapelle ici deux (faits) de ma première enfance, qui tous deux sont venus bien à mon souvenir *en écrivant*".[7]

Rousseau scrie în ciuda dorinţei lui de a nu scrie, atracţia pentru adevăr, pe care nu îl poate poseda decît prin scris, intrînd în neîncetată contradicţie cu impulsul tot atît de puternic de a se abandona trăirilor sale, de a gusta bucuriile extatice ale clipei ce succede clipei fără a lăsa nimic în urma ei. Opera lui Rousseau se naşte tocmai din această tensiune între viaţă şi carte:

„Au lieu de ces tristes paperasses et de toute cette bouquinerie, j'emplissais ma chambre de fleurs et de foin"[8] pentru ca, la pagina următoare, într-un context care configurează o realitate trăită în afara textualizării ei, această realitate să fie dintr-odată, parcă din greşeală, printr-o scăpare parcă, ce ne relevă mecanismul profund al poieticii rousseau-iste textualizată:

---

zilnică. Îmi voi măsura sufletul cu barometrul, şi această operaţie bine condusă şi multă vreme repetată îmi va putea oferi rezultate la fel de sigure ca şi ale lor" (*op. cit.*, p. 10, subl. ns.).

[6] „Voi spune ceea ce am gîndit aşa cum mi-a venit şi tot atît de fără legătură pe cît de fără legătură sînt de obicei ideile din ajun cu cele de a doua zi. Dar va rezulta oricum de aici *o nouă cunoaştere*" (*ibidem*, subl. ns.).

[7] „Îmi amintesc aici două (fapte) din prima mea copilărie, care amîndouă mi-au venit în amintire *în timp ce scriam*" (*op. cit.*, p. 86, subl. ns.)

[8] „Părăsind toate aceste jalnice hîrţoage şi bucoavne, îmi umpleam camera cu flori şi cu fîn" (*op. cit.*, p. 65).

Scanned with OKEN Scanner

. . . „enfin je ne voulais pas laisser un poil d'herbe, pas un atome qui ne fût amplement *décrit*“[9].

„Le mauvais état de ma santé fut *le texte* de notre première rencontre“[10], spune în altă parte Rousseau, arătînd, prin acest gen de substituţie, că el cunoaşte realitatea în termeni de text (sublinierile ne aparţin).

Textele citate (la care am putea adăuga nenumărate altele) surprind procesul ce are loc la nivelul poietic (definit în preliminariile teoretice), proces aflat într-un stadiu mai mult sau mai puţin avansat de conştientizare şi prin care textul, ca semnificant, se autodescrie pe măsură ce se face, descriindu-şi totodată şi semnificatul şi realizînd astfel o dublă cunoaştere, cea de sine, ce se constituie într-o poetică imanentă, şi cea a lumii (a textului lumii). Am putea defini şi mai bine relaţia între aceste două nivele, poietic şi poetic, aşa cum se manifestă ea în analiza scriiturii lui Rousseau, relaţie prin care opera îşi desemnează geneza şi funcţionalitatea cognitivă, apelînd la un text din Valéry ce pune în relaţie tocmai „le faire“ (nivelul poietic) cu „le dire“ (nivelul poetic): „N-am vrut să spun, ci am vrut *să fac* [. . .] şi intenţia de *a face* a vrut ceea ce am spus“ (subl. în text).

Am făcut aceste descoperiri condiţionaţi fiind, fără îndoială, şi de un joc al intertextualităţii care a pus în evidenţă un model analog existent la Stendhal şi la Proust. Recurenţa acestui model poietic în cadrul istoriei literare, la date atît de diverse, ne-a dus către următoarea aproximare: una din funcţiile specifice ale literaturii, prin care s-ar putea defini literaritatea, este funcţia cognitivă, a cărei specificitate pentru literatură urmează la rîndul ei a fi definită prin elaborarea unei teorii ce ar ţine seama de cele cîteva elemente schiţate

---

[9] „. . . în sfîrşit, voiam să *descriu* cu de-amănuntul fiecare firicel de iarbă, fiecare atom“ (*op. cit.*, p. 66).

[10] „Proasta stare a sănătăţii mele a fost *textul* primei noastre întîlniri“ (subl. ns.).

Scanned with OKEN Scanner

aici. Validăm şi această constatare printr-o altă afirmaţie a lui Valéry: „Nu văd nici o diferenţă *în profunzime* între munca spiritului zis ştiinţific şi munca spiritului zis poetic sau artistic“ (subl. ns.).

Astfel literatura, ca şi orice altă activitate umană, este un demers producător de cunoaştere prin facere, prin praxis. Funcţia ei comportă şi o dimensiune prospectivă, exploratoare, prin care realul este decupat şi re-construit. Această funcţie s-ar suprapune şi cu ceea ce de obicei numim funcţia *creatoare* a literaturii.

Rousseau vrea să exprime adevărul, dar textul său, în punctele relevante, *nu este reprezentativ ci productiv*. El vrea să fie sincer, dar problema sincerităţii, în cadrul acestei noi realităţi care este cea a spaţiului literar, se pune pentru el, şi pentru noi care îl citim, în termenii specifici acestui spaţiu. Scriind despre sine, Rousseau îşi construieşte de fapt legenda, adică se cunoaşte pe sine şi se arată celorlalţi în adevărul său esenţial, cel ce va deveni adevărul colectiv al posterităţii despre un anume model uman pe care, prin scriitură, Rousseau l-a construit construindu-se totodată pe sine. Eul personal a devenit astfel eu mitic, investit, prin consensuri sociale succesive, cu valoare de adevăr exemplar.

Scanned with OKEN Scanner

POEZIE ŞI ACŢIUNE (RIMBAUD)

Istoria literară înregistrează un caz unic: cel al poetului Arthur Rimbaud care, după cum spune Mallarmé, „s'est opéré vivant de la poésie", în plină tinereţe, în plină creaţie. Tăcerea aceasta, atît de elocventă prin voita şi abrupta ei instituire, menţine într-un sentiment de sacră stupoare generaţii după generaţii. Prin ea Rimbaud a devenit un mit: mitul poetului modern.

Criticii au văzut în această brutală despărţire a poetului de poezie, într-un moment cînd nimic nu părea să justifice o atare opţiune, cheia întregii sale opere. Şi, fără îndoială, au avut dreptate. Trebuie să se afle un mai adînc înţeles, o învăţătură exemplară, dincolo de aparenţa pur spectaculoasă, senzaţională, a gestului, pentru ca anecdota biografică să se fi transformat în legendă. Trebuie să ne întrebăm dacă gestul acesta, prin care poetul a ştiut să se vrea mort pentru poezie într-o clipă prematură pentru cei ce o judecă din exterior, nu-l uneşte, dimpotrivă, pe deplin cu poezia, aşezîndu-l în chiar inima ei, de-a pururi viu întru poezie. Dar întrebarea este una, iar răspunsurile ce i se pot da, nenumărate.

Să încercăm şi noi să-l citim pe Rimbaud prin partea nescrisă a operei sale (dihotomie pe care o stabilim ca ipoteză provizorie de lucru căci, după cum vom arăta, spunerea şi tăcerea sînt inseparabile în poezia inventată de el), programatic nescrisă, pe care şi-a edificat-o cu aceeaşi metodă, cu aceeaşi conştiinţă lucidă şi neclintit ascetică de constructor vizionar cu care îşi provo-

Scanned with OKEN Scanner

case şi controlase poezia oraculară. Conştiinţă a unui eu personal ce se descoperă — făcînd poezia şi făcîndu-se pe sine — eu impersonal, eu mitic, eu poetic. „Je est un autre", „J'assiste à l'éclosion de ma pensée"[1], spune Rimbaud în capitala sa corespondenţă, arătîndu-ne că poezia este pentru el epifanie. Dar tot aici, spunînd: „Je veux être poète, et je travaille à me rendre voyant"[2]... „Je dis qu'il faut être *voyant*, se faire *voyant*. Le Poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens*"[3], el marchează celălalt principiu al poeziei sale, cel al unei faceri la care participă raţiunea şi voinţa poetului.

Să încercăm aşadar să-i vedem opera dintr-o conjugată perspectivă poietică şi poetică, drept tot care integrează şi acel scandal al paradoxalei tăceri ce nu-i decît faţa ascunsă a poeziei sale, cealaltă dimensiune a feţei ei vizibile, fără de care nici aceasta nu ar exista. Să încercăm a nu căuta o explicaţie într-o exterioritate conjuncturală de ordin biografic, cu alte cuvinte să înlăturăm ipoteza unei decizii în ordinea ocazionalului şi a arbitrarului, şi să căutăm raţiunea unei decizii pe care o ordine obiectivă, cea a propriei faceri poetice, într-un anume loc şi timp al facerii Poeziei, i-a impus-o cu necesitate.

Tentativa noastră de a dezlega ceea ce ne apărea ca o întrebare menită a rămîne fără de răspuns se va vedea dintr-o dată în faţa unei rezolvări a cărei simplitate o făcea a fi pe cît de la îndemînă pe atît de depărtată: originea şi sensul legendarei rupturi cu poe-

---

[1] „Eu este un altul", „Asist la înflorirea gîndirii mele" *(Scrisoarea către Paul Demeny din 15 mai 1871* in *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, „Bibliothèque de la Pléiade", 1963, p. 270).

[2] „Vreau să fiu poet şi lucrez întru a mă face vizionar" *(Scrisoarea către Georges Izambard din (13) mai 1871, ibidem*, p. 268).

[3] „Spun că trebuie să fii *vizionar*, să te faci *vizionar*. Poetul se face *vizionar* printr-o îndelungă, imensă şi deliberată *dereglare* a *tuturor simţurilor*" *(Scrisoarea către Paul Demeny din 15 mai 1871, ibidem*, p. 270, subl. în text).

Scanned with OKEN Scanner

zia a creatorului *Iluminărilor*, ruptură ce continuă să rămînă punctul de plecare, implicit sau explicit, centrul organizator al oricărei interpretări a operei rimbaldiene, trebuie căutate în voinţa de a gîndi în alt mod poezia, într-o nouă conştiinţă poetică. Scandalul tăcerii lui Rimbaud este însăşi revoluţia poetică pe care el o instituie printr-un revoluţionar demers poietic, în care praxisul este teorie iar teoria este praxis. Un raport nou se stabileşte între nivelul poetic (opera încheiată, săvîrşită, desprinsă de creatorul ei, ca mesaj cu alcătuire de sine stătătoare ce se oferă descifrării) şi cel poietic (opera pe cale de a se face), raport ce presupune o radicalizare a conştiinţei artistice şi prin care poezia devine şi reflecţie asupra propriei sale fiinţe, produs deci al unei „conştiinţe conştiente" (Valéry) — şi conştientă de a fi şi un asemenea produs — şi nu numai al zonelor „obscure" ţinînd de sensibilitate, afectivitate, imaginaţie. Poietica (facerea) devine şi/sau metatextualitate, adică şi spunere (poetică) a facerii, relaţie sub semnul căreia stă întreaga poezie modernă. Dacă acceptăm aceste premise, şi nu vedem cum am putea să nu le acceptăm de vreme ce poemele lui Rimbaud, încă din prima perioadă a creaţiei sale (cf. *Corabia beată*), sînt şi o meditaţie asupra statutului ontologic al poeziei şi al poetului (adevăr banal astăzi datorită unor studii de autoritate), va trebui să admitem că „tăcerea" lui Rimbaud nu numai că poate fi integrată operei ci, mai mult chiar, că ea ţine de o strategie poietică şi poetică suprem revelatoare pentru creaţia lui.

Dar această judecată ne obligă la o alta: mult interpretata tăcere ne apare atunci ca deschidere, şi valorificare prin ele, a poeziei către alte „texte": textul vieţii şi al lumii. Fidelitatea faţă de poezie, concepută ca activitate vitală ce angajează întreaga fiinţă şi însuşi destinul acesteia, se continuă în fidelitatea faţă de acţiune, înţeleasă ea însăşi ca experienţă totală şi salvatoare. Amîndouă, poezie şi „aventură", vor să răscumpere o

Scanned with OKEN Scanner

moarte (moartea „absurdă" a lui Camus pentru care Rimbaud întruchipează revolta prometeană împotriva Creatorului şi creaţiei absurde), vor să justifice o viaţă.

Rimbaud îşi continuă spunerea despre o altă *poiesis* — şi totuşi pentru el aceeaşi, căci el nu privilegiază pe nici una — într-o corespondenţă a cărei importanţă depăşeşte cu mult interesul de ordin strict documentar-biografic, şi care trebuie integrată Operei. Stilul „sec", „ştiinţific", al scrisorilor din această a doua perioadă, atît de diferit de cel al binecunoscutelor scrisori-manifeste poetice (şi totodată adevărate poeme), din perioada cînd Rimbaud îşi scrie poeziile (ce sînt şi tot atîtea manifeste poetice), lipsa oricărei referiri nu numai la propria-i creaţie poetică, pe care pare a o fi şters pentru totdeauna din viaţa sa, dar şi la orice ar putea să însemne literatură, listele de cărţi tehnice, figurînd aici, cărţi pe care şi le doreşte cu ardoarea cu care altădată îşi dorise cărţile poeţilor — totul pare a vădi doar ruptura cu fiinţa trecută, scindarea interioară, dizarmonia, lepădarea de crezul poetic, făcută cu ostentativă înverşunare.

Or, după noi, dimpotrivă, există în această „tăcere", care este de fapt tot spunere, consecvenţa de o matematică rigoare a unei conştiinţe demiurgice care şi-a încheiat o lucrare şi a început o alta, menită, *ca şi cealaltă*, să cunoască şi să transforme lumea, dîndu-i astfel un sens. Căci poezia lui Rimbaud este operă şi în sensul imediat al termenului: ea vrea să acţioneze asupra realului, nemulţumindu-se doar să-l contemple. Nu mimesis şi contemplaţie, ci cunoaştere vizionară şi acţiune, iată mutaţia profundă survenită în fiinţa poeziei, arătată de Rimbaud prin acel semn de egalitate pe care el l-a pus — nu prin cuvînt, ci prin faptă — între două comportamente creatoare ale omului.

Mai este oare atunci pertinent să ne întrebăm asupra „tăcerii" sale în termeni de „eşec" (al unei ambiţii prometeene), de bruscă secătuire a inspiraţiei poetice sau

Scanned with OKEN Scanner

de convertire religioasă? Printr-un gest exemplar, în chip fericit traumatizant pentru poeţii ce au venit după el, Rimbaud instituie un nou criteriu valoric pentru creaţia de poezie, o nouă paradigmă care ignoră parametrii cantităţii. Relevant devine nu cît, ci cum şi pentru ce scrie poetul. Dar cantitatea nu numai că este ignorată în dimensiunea ei tradiţională de componentă a valorii literare, ci este chiar privită cu suspiciune, ea producînd, atunci cînd nu este efectul unei perpetue înnoiri a energiei poetice cognitive şi transformatoare, o inflaţie a valorilor, o degradare valorică deci a întregii opere.

Descoperindu-şi noua fiinţă, poezia şi-a descoperit şi o nouă etică, cea a ştiinţei de a se autolimita. Ea a aflat că nu este produsul, infinit repetabil, al unei simple virtuozităţi de versificator, şi că bogăţia infinită a operei nu este în raport direct cu numărul cuvintelor pe care aceasta le cuprinde.

Istoria literară, martor imparţial, validează ceea ce ar putea să pară doar simplă speculaţie: toţi marii poeţi moderni au publicat puţine, uneori de-a dreptul uimitor de puţine versuri. Prin ei toţi, „tăcerea" a devenit parte integrantă a operei, ştiinţă austeră şi exigentă a economiei cuvîntului, folosit ca virtualitate ce se pune în mişcare, actualizîndu-se, la nivelul *estezisului*, al receptării, în nelimitate semnificaţii. Spunerea poetică „discontinuă", cea care violentează sintaxa obişnuită şi asociază „impropriu" termenii, anormalitatea (în sensul de abatere de la normele limbajului comun) limbajului poetic modern ce altceva sînt decît o spunere care a integrat dialectic tăcerea ca pe un spaţiu unde, eliberat de servituţile denotaţiei, jocul semnificaţiilor are loc să se desfăşoare? Ceea ce era perceput ca impropriu la nivel strict denotativ, devine, la nivel conotativ, acolo unde tăcerea este vorbitoare, armonie şi „proprietate" poetică.

Scanned with OKEN Scanner

MAURICE BLANCHOT ŞI LITERATURA CA ACTIVITATE SPECIFICĂ

Opera lui Maurice Blanchot nu poate fi abordată decît ca tot unitar, practica romancierului (a poetului, mai bine spus, romanele inventate de el avînd un statut analog cu cel al poeziei aşa cum există ea după Lautréamont şi Mallarmé) şi cea a criticului fiind, în cazul său, în esenţă, aceeaşi.

Facem de la început această precizare pentru a arăta că lectura unui text teoretic de Blanchot comportă o ambiguitate (o deschidere semantică) de natură asemănătoare cu cea propusă de lectura unui poem modern, el trebuind a fi deci citit conform legilor de lectură ale unui astfel de poem şi nu după cele ale unei demonstraţii critice, fie ea de factură „tradiţională" sau „nouă". Căci, deşi profund înnoitor şi cu şanse de a fi mereu astfel, demersul lui Blanchot se situează la polul opus în raport cu cel al aşa-numitei critici formaliste care, pornind de la modele lingvistice sau logico-matematice, se vrea a fi un discurs ştiinţific, un discurs pur denotativ, din care factorii perturbatori ai conotaţiei să fie excluşi. Lipsită de pretenţii scientiste, opera criticului Blanchot este ea însăşi creaţie artistică, „metoda" sa fiind scriitura însăşi, iar „ştiinţa" sa o cunoaştere ce nu preexistă, ci care se realizează doar în şi prin scriitură (funcţia cognitivă fiind, pentru Blanchot, una din trăsăturile cele mai importante prin care se defineşte literatura), unic instrument apropriat explorării „spaţiului literar".

Întregul demers al lui Blanchot constă tocmai în tentativa de a se apropia cît mai mult cu putinţă de înţe-

Scanned with OKEN Scanner

legerea a ceea ce este specific în actul uman creator de opere de artă, act care are o seamă de caracteristici în comun cu alte acte umane, dar totodată se distinge de ele prin ceva ce îl defineşte numai pe el, justificîndu-l ontologic. Concepută ca *activitate*, ca activitate umană specifică, opera îl transformă esenţial pe cel care o face, transformare continuă dar marcată decisiv de momentul cînd „eu" devine „el", în operă şi prin operă, cînd eul personal devine eu mitic. Opera, ca produs al unei activităţi, *se realizează* în istorie, devenind la rîndul ei iniţiatoare de rezultat, de produs, prin acţiunea transformatoare pe care o exercită.

Ca şi Valéry, a cărui căutare o continuă, radicalizînd-o, Blanchot este poetician (şi nu critic: criticul se ocupă de *opere*, de ceea ce le distinge pe fiecare în parte, de ceea ce face valoarea fiecărei opere, poeticianul, de *Operă*, de acel ceva prin care toate operele literare, a căror valoare este implicit presupusă, au în comun ceva esenţial; toţi Noii Critici sînt de fapt poeticieni, pentru ei literatura fiind acel „cîmp omogen" imaginat de Valéry, în cadrul căruia se manifestă anumite constante specifice) doar în măsura în care este şi poietician, spunerea (*le dire*) fiind şi pentru el inseparabilă de facere (*le faire*), spunerea fiind o facere. Despre experienţa aceasta, care presupune o angajare a întregii fiinţe, nu poate da corect seama nimeni altul decît cel ce este angajat în ea, cel ce poate relata despre ea dinlăuntrul ei, cel ce este totodată subiect şi obiect (în măsura în care ea îl transformă), al acestei experienţe. Poeticianul, „criticul" prin excelenţă, nu poate fi decît creatorul însuşi, după cum acesta, totdeauna, implicit sau explicit, este poetician şi „critic" al propriei sale creaţii şi, prin chiar aceasta, al creaţiei literare în general. Oricum, numai acesta este drumul ce oferă o şansă „criticului", care trebuie să fie totodată şi creator, creatorului, care trebuie să fie, este, cu necesitate, şi critic.

Scanned with OKEN Scanner

Aşa ne explicăm şi de ce, în numeroasele sale studii (sau poate ar fi mai corect să le numim eseuri? credem, mai curînd, că în cazul lui Blanchot distincţia nu e operantă, studiul fiind pentru el prin definiţie eseu, încercare de a găsi, căutare) consacrate unor scriitori în aparenţă foarte diverşi, prozatori şi poeţi, francezi, dar şi englezi, germani etc., aparţinînd cu precădere epocii moderne dar şi altor epoci, el ne spune mereu acelaşi lucru, „monotonia" sa nefiind altceva decît manifestarea unor invariante prin care este surprins specificul însuşi al activităţii artistice. Monotonia, aici, este exprimare esenţială, şi ea îşi află garanţia nu numai în operele propriu-zise ale tuturor acestor scriitori, în care Blanchot ştie să vadă tocmai acea dimensiune profundă a lor prin care toate par a spune acelaşi lucru, ci şi în texte explicite, însemnări de tot felul, jurnale, corespondenţă, care, scrise de o multitudine de individualităţi creatoare, aduc, neîncetat, aceeaşi mărturie, spun, în cuvinte abia diferite, mereu acelaşi lucru, spunere a cărei autenticitate nu poate fi pusă la îndoială, fie şi numai pentru că este validată de această coincidenţă extraordinară a textelor.

Dificultatea comentariului întreprins de noi constă în a spune, la rîndul nostru, acest „acelaşi lucru" pe care nu osteneşte să ni-l spună Blanchot: este însăşi dificultatea de care te izbeşti cînd eşti pus să rezumi sau să parafrazezi un poem de Mallarmé, un roman de Kafka sau de Proust. Pentru a nu afirma ceea ce el însuşi neagă pe dată, fidel acelui travaliu al negativului de sorginte hegeliană, ar trebui să ne modelăm propria noastră scriitură după a sa, făcînd-o să pulseze conform paradigmei triadei hegeliene teză-antiteză-sinteză (sinteză ce este opera însăşi scrisă de Blanchot, care, la rîndul ei, nu se realizează decît prin lectură — idee prezentă şi la Hegel, marele geniu tutelar al lui Blanchot —, lectură făcută de Blanchot însuşi, sau de ori-

Scanned with OKEN Scanner

care dintre cititorii săi, față de care el nu va ocupa, în această ipostază de cititor, un loc privilegiat).

Interpretările ce se dau operei lui Blanchot riscă să păcătuiască prin nesocotirea caracterului dialectic al gîndirii sale. Cînd se afirmă despre el că vede în literatură o tentativă de a stabili „un raport de libertate" cu moartea, nu se arată, pe dată, că moartea, pentru Blanchot, este inseparabilă de viață și că dacă, pentru el, creatorii sînt angajați într-o relație profundă cu moartea, ei sînt, conform acestei dialectici a contrariilor care in-formează întreaga căutare blanchotiană, angajați într-o relație tot atît de profundă cu viața: „moartea [. . .] alcătuiește împreună cu viața un tot, spațiul larg al unității celor două domenii. Încredere în viață și, în numele vieții, în moarte: dacă refuzăm moartea, e ca și cum am refuza aspectele grave și dificile ale vieții, e ca și cum din viață n-am căuta să primim decît părțile ei minime și atunci și plăcerile noastre vor fi minime". [. . .] „Vom continua să privim moartea ca pe un lucru straniu și de neînțeles, sau vom învăța să o atragem înlăuntrul vieții, să facem din ea celălalt nume, cealaltă latură a vieții"[1]. A integra moartea în viață înseamnă a face încă odată să triumfe viața: „Adevărata formă a vieții se întinde peste amîndouă domeniile, sîngele celui mai mare circuit le străbate pe amîndouă: nu există nici un dincoace, nici un dincolo, ci marea unitate . . ."[2]. Scriitorul este cel care poate „muri mulțumit"[3], pentru că, prin operă, a realizat această unitate. Este o experiență care „refuză soluția creștină", ea petrecîndu-se „aici, «într-o conștiință pur terestră, profund terestră, preafericit terestră»[4]. Moartea, „putere ce ne aparține nouă, dintre toa-

---

[1] *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 164.
[2] *Ibidem*, p. 170. Citat dintr-o scrisoare a lui Rilke către Hulewicz.
[3] *Ibidem*, p. 106.
[4] *Ibidem*, p. 171. Citat din Rilke.

Scanned with OKEN Scanner

te fiinţele cei mai pieritori, de a salva ceea ce va dăinui mai mult decît noi". Pentru creator, „a muri nu va mai însemna a muri, ci a transforma faptul de a muri" în „afirmaţia liniştită că nu există moarte" (*ibidem*). Este, de fapt, tentativa şi speranţa tuturor marilor constructori de opere, de orice natură ar fi ele, de a „salva" prin operă ceea ce făuresc, de a înfrînge moartea prin operă: „vocaţia noastră [. . .] nu este de a dispărea ci de a perpetua".

În gîndirea lui Blanchot există şi alte cupluri categoriale pe care o interpretare adecvată e obligată să le considere ca unitate sub-întinsă de tensiunea ce menţine în echilibru cei doi termeni contrarii. Astfel pentru el ca şi pentru Mallarmé, activitatea artistică este specifică şi prin aceea că ea spune prin ceea ce nu spune, tăcerea fiind condiţia acestei spuneri, absenţa, condiţia acestei prezenţe. A separa unul din aceşti termeni (şi de obicei este separat cel ce apare ca fiind mai „nou" şi mai „spectaculos", în cazul de faţă tăcerea şi absenţa), a-l absolutiza rupîndu-l de corelativul lui ar însemna a ignora prima şi cea mai importantă condiţie a lecturii unui text care încearcă să ajungă la o cunoaştere totalizatoare, concretă şi abstractă totodată, prin afirmaţii şi negaţii simultane: „Unul din cele două domenii nu trebuie niciodată sacrificat celuilalt: vizibilul este necesar invizibilului, el se salvează în invizibil, dar el este şi ceea ce salvează invizibilul, «sfînta lege a contrastului» ce restabileşte între cei doi poli o egalitate de valoare"[5].

„Putem spune că adeseori cînd se gîndeşte la cuvîntul *absenţă*, el se gîndeşte la ceea ce este pentru el *prezenţa* lucrurilor, fiinţa-lucru"[6].

„Spaţiul literar" nu este un „alt" spaţiu decît la modul relativ, ca spaţiu al unei activităţi ce-şi are legile

---

[5] *Ibidem*, p. 197.
[6] *Ibidem*, p. 198 (subl. în text).

Scanned with OKEN Scanner

ei specifice, spațiu și activitate ce nu există decît pentru că există lumea reală și celelalte activități umane: „... omul este legat de lucruri", deci „arta își are punctul de plecare în lucruri". „E nevoie, fără îndoială, de tot timpul vieții lui Proust, de tot timpul navigației reale, pentru ca el să ajungă la acel moment unic cu care începe navigația imaginară a operei". „Este nevoie de tot timpul real pentru a ajunge la această mișcare ireală"[7]. „... arta este experiență, pentru că este o căutare, și o căutare nu nedeterminată, ci determinată de însăși nedeterminarea ei, și care trece prin întregul vieții, chiar dacă pare a ignora viața"[8].

Avîndu-și „punctul de plecare" în lume, opera de artă se întoarce, spre a se realiza, în lume, pentru Blanchot ea neexistînd decît în și prin lectură. „Singurătatea operei" este așadar o ipostază a operei virtuale, opera reală fiind totdeauna opera comunicată, participantă la viața societății și la istorie: „Astfel, ceea ce se proiecta în intimitatea operei [...] se proiectează, la sfîrșit, în afară, și face din viața intimă a operei ceea ce nu se mai poate împlini decît desfășurîndu-se în lume și umplîndu-se de viața lumii și a istoriei"[9]. „Arta este reală în operă. Opera este reală în lume, pentru că ea aici se realizează (în acord cu lumea chiar cînd e vorba de zguduire și ruptură), pentru că ajută la realizarea lumii, și nu are sens, nu va avea odihnă decît în lume, unde omul va fi, prin excelență. Dar ce rezultă de aici? Înlăuntrul operei umane ale cărei îndatoriri, conforme voinței universale de producție și emancipare, sînt în mod necesar cele mai imediat importante, arta nu poate decît să urmeze acest destin general, poate, la rigoare, să se prefacă a-l ignora, socotind că în acest imens cer în care este tîrîtă, ea se învîrtește după pro-

---

[7] *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 28.
[8] *L'Espace littéraire*, ed. cit., p. 104.
[9] *Ibidem*, p. 275.

Scanned with OKEN Scanner

priile-i legi mărunte, dar, în cele din urmă, în acord chiar cu măruntele-i legi care fac din operă singura-i măsură, va contribui, în chipul cel mai conştient şi mai riguros cu putinţă, la opera umană în general şi la afirmarea unei ere universale"[10].

După ce încearcă să definească arta ca activitate specifică, Blanchot o defineşte prin confruntare cu celelalte activităţi umane creatoare de opere, ceea ce îl duce la o concluzie pe cît de surprinzătoare, pe atît de previzibilă, dacă nu uităm că gîndirea filosofică de la care se revendică în primul rînd este cea a lui Hegel: „Arta nu mai e capabilă să poarte nevoia de absolut. De acum înainte nu mai are importanţă la modul absolut decît desăvîrşirea lumii, seriozitatea acţiunii şi îndatorirea de a realiza libertatea reală. Arta nu mai este aproape de absolut decît la trecut şi ea nu mai are valoare şi putere decît la Muzeu"[11]. Aşadar, spune Blanchot, iată care este sensul faimoaselor cuvinte rostite de Hegel cu prilejul inaugurării cursului său de estetică, la care asista şi Goethe: „Arta este pentru noi un lucru ce aparţine trecutului", cuvinte pe care Blanchot le asumă. Într-o „lume a tehnicii", artistul se vede „nejustificat"[12], iar, pe de altă parte, „*activitatea* (subliniat în text) artistică chiar şi pentru cel ce a ales-o se vădeşte a fi insuficientă în ceasurile decisive", mulţi mari artişti fiind primii care au simţit aceasta (Blanchot citează în acest sens numeroase texte din Kafka, René Char, Hölderlin, Gide). Există în toate acestea o critică implicită, uneori explicită chiar, a societăţii tehnocrate, în care un dezechilibru între tehnică şi artă ameninţă să dezechilibreze şi fiinţa umană, alienînd-o de propria-i esenţă; dar mai există şi conştiinţa, fascinată de acţiunea imediată, a intelectualului occidental (conştiinţa de tip

---

[10] *Ibidem*, p. 283—284.
[11] *Le Livre à venir*, *ed. cit.*, p. 285.
[12] *Ibidem*, p. 286.

Scanned with OKEN Scanner

sartrian), „conştiinţă vinovată“ pentru că nu participă direct, prin acţiunea politică, la transformarea lumii.

Dînd prioritate acţiunii imediate, „operei umane în general“, imediat eficiente în istorie, în numele „lumii reale“ şi al unei „libertăţi reale“, a căror edificare reprezintă, pentru el, în epoca noastră, creaţia absolută, Blanchot se simte obligat să aleagă, *în absolut*, între artă şi acţiunea istorică, uitîndu-şi propria-i dialectică ce pune *în relaţie* perpetuă arta cu istoria, relaţie ce presupune că arta va exista atîta vreme cît va exista omul şi istoria.

Căci, pentru a ne sluji de un argument pe care ni l-a dat el însuşi, arta nu e numai „o pasiune inutilă“, ci şi un „obiect. Real: eficace. Nu o clipă de visare, un pur surîs lăuntric, ci o acţiune realizată ce acţionează la rîndul ei, care îi in-formează sau îi deformează pe ceilalţi, face apel la ei, îi pune în mişcare, îi emoţionează în vederea altor acţiuni care, cele mai adeseori, nu înseamnă o întoarcere la artă, ci aparţin mersului lumii, ajută la făurirea istoriei şi, astfel, se pierd poate în istorie, dar se regăsesc pînă la urmă în libertatea devenită operă concretă: lumea, lumea devenită lume ca tot“[13].

---

[13] *L'Espace littéraire*, ed. cit., p. 282.

ÎNLĂUNTRU

Activitatea Hélènei Cixous, fără să se înscrie propriu-zis în cea a grupului Tel Quel, trebuie, fără îndoială, raportată la aceasta, scriitoarea încercînd o înnoire a romanului în raport cu Noul Roman prin tentativa unei şi mai radicale depăşiri a dicotomiei semnului, a împărţirii lui în semnificant şi semnificat, printr-o practică a productivităţii textului, care este totodată identificare a practicii literare cu cea critic-literară.

Scrierea, şi în concepţia ei, este activă, producătoare de sensuri, şi nu doar instrumentul prin care se comunică un sens preexistent. Hélène Cixous se raportează ea însăşi în mod explicit la Jacques Derrida, filosof care, deşi n-a făcut parte din grupul Tel Quel, cu care recent s-a aflat chiar în polemică, a fundamentat prin gîndirea sa unele dintre cele mai importante teze ale grupului. Ea acordă totodată o mare importanţă inconştientului, ale cărui legi de funcţionare, conform teoriei lacaniene, sînt identice cu cele ale limbajului poetic.

În *Dedans*, primul roman al scriitoarei (1969), „fabricaţia" este mai puţin evidentă decît în romanele următoare, reprimată fiind aici de prospeţimea spontană a unei imaginaţii şi sensibilităţi care, în cursul activităţii înseşi a limbajului, inventează (literatura aceasta acţionînd împotriva semnului purtător de „sens metafizic", în înţelesul pe care i-l dă Derrida), odată cu limbajul, un spaţiu mitic, atemporal, al copilăriei, creat şi distrus, din nou creat şi iarăşi distrus de scriitură pe măsură ce ea se produce şi se şterge, procesualitate definitorie pentru acest tip de practică literară.

Scanned with OKEN Scanner

Folosirea unor sisteme metaforice proliferatoare de sensuri în explozie interzice o lectură monosemică a acestui text, pentru înţelegerea specificului căruia conceptul de polisemantism pare a fi insuficient, el trebuind a fi înlocuit, cu cel, tot derridian, de „diseminare". Căci dacă polisemia se organizează totuşi „în orizontul implicit al unei refaceri unitare a sensului", diseminarea, producînd „un număr nedefinit de efecte semantice", marchează „o multiplicitate ireductibilă şi generativă" (cf. Derrida).

Pentru Hélène Cixous, ca şi pentru grupul Tel Quel, literatura are o funcţie socială şi revoluţionară (în *Dedans* există asemenea efecte semantice), funcţie manifestîndu-se prin crearea de sisteme textuale care au ambiţia de a propune o nouă modalitate de a gîndi lumea şi, implicit, de a face o breşă în ideologia burgheză. Activitatea concretă a scrierii — care interesează mai puţin ca produs decît ca proces prin care este produsă — devine astfel activitate revoluţionară a scriitorului (şi a cititorului) îndreptată împotriva sensurilor sociale şi culturale care fundează ordinea burgheză.

Casa copilăriei este în *Dedans* locul benefic şi totodată malefic din care nu trebuie ieşit dar în care nu se poate rămîne, ieşirea şi rămînerea însemnînd deopotrivă moarte. Dar prin artificiul jocului de cuvinte descompuse, suprapuse (cf. numeroasele paronime de tipul *mots — morts*) etc., principiu de generare şi activizare a textului mult speculat de Hélène Cixous (ca şi de toţi romancierii din grupul Tel Quel), aceste „amintiri din copilărie", supuse unui veritabil tratament fantasmatic sinonim cu însuşi procesul scrierii şi devenite totodată teorie a acesteia, sînt făgăduinţă de existenţă eternă, moarte etern suspendată.

Producerea textului (şi lectura lui poetică) devin astfel soluţie unică pentru ieşirea din dilema imposibilei rămîneri *Înlăuntru*, înţeles în toate sensurile — vîrsta copilăriei, o anume comunitate umană geografic şi istoric

Scanned with OKEN Scanner

situată, dar și ființă individuală, determinarea ei ineluctabilă prin condiția umană. Eliberarea se realizează în activitatea însăși a acestei originale scrieri (numită de Gilles Deleuze stroboscopică, termen derivat de la stroboscop, aparat rotativ care dă iluzia mișcării prin derularea unei suite de imagini), identificată cu înseși pulsiunile unei sfîșietoare dorințe corporale și psihice a făpturii de a fi ea însăși, depășindu-se totodată.

Scanned with OKEN Scanner

BUTOR ŞI DINAMICA LECTURII INTERTEXTUALE

Textele critice ale lui Michel Butor sînt texte „teoretice" a căror principală funcţie este aceea de a construi (reflectînd asupra literaturii, ca realitate şi ca virtualitate) o nouă literatură. Totodată, prin modul lor de a funcţiona sînt ele însele o nouă literatură, aflată în relaţie de complementaritate cu textele „literare" („romanele") ale aceluiaşi autor, care, prin funcţia lor marcat autoreferenţială, construiesc ele însele (reflectînd asupra literaturii, ca realitate şi ca virtualitate) o nouă teorie a literaturii, sînt o nouă teorie a literaturii.

Prin relaţie de complementaritate înţelegem aici faptul că seria de texte „literare" („romanele") şi seria de texte „critice" („eseurile" de teorie literară, înţeleasă ca poetică, şi ca ipostază specifică de manifestare a criticii literare, care, în această concepţie, nu include „cronica literară", considerată ca aparţinînd unei zone marginale, nespecifică) joacă, una faţă de cealaltă, reciproc, rolul de metatext şi de text-obiect, textele „critice" vorbind, prin mijlocirea obiectelor literare, virtuale (un nou roman, aşa cum îl prevede în dezvoltarea lui Butor, dezvoltare deductibilă pentru cel ce consideră literatura un cîmp omogen în care operează anumite legi specifice) sau reale (ca, de exemplu, opera lui Balzac, Proust, Joyce, Dostoievski etc.), despre „romanele" lui Butor, iar „romanele", prin funcţia lor critică (poetica lor) imanentă, despre textele „critice".

Această relaţie, perfect simetrică, ne obligă să vedem în opera lui Michel Butor un tot unitar şi continuu, ale cărui părţi se află într-o relaţie de intercondiţionare atît

de strictă, încît nici una nu poate fi privilegiată în detrimentul celeilalte: romanele sînt locul unde se elaborează şi se verifică, prin practică, teoria, eseurile critice sînt locul unde se elaborează şi se verifică, şi tot printr-o practică (cea a poeticianului care este el însuşi romancier), romanele. Ea ne mai constrînge să surprindem, prin intermediul cazului particular al unui autor consacrat printr-un consens al criticii şi al publicului în primul rînd ca romancier, relaţia specifică ce se stabileşte, în opera unuia şi aceluiaşi scriitor, între literatură şi spunere despre literatură (critică), în cursul perioadei actuale, cu deosebire în Franţa. Relaţie nouă, ce suprimă separarea, tradiţională, dintre cele două manifestări (separare, în vechea perspectivă, justificată, pînă la un punct, de un alt tip de relaţie care, într-adevăr, presupune heterogenitatea celor două cîmpuri de activitate — cf. prefeţele lui Hugo în raport cu opera lui literară, *Romanul experimental* al lui Zola în raport cu *Les Rougon-Macquart* etc.), concepută, fie de către „creatori" fie de către „critici", în termeni de opoziţie, în virtutea unei ascunse prejudecăţi a necesităţii unei diviziuni a muncii: „creatorul" de literatură nu poate fi teoretician, critic literar decît cu riscul de a nu mai fi „original" şi „autentic" în propria-i creaţie (adeseori relaţia de la cauză la efect este răsturnată: el nu poate fi un „autentic" creator tocmai pentru că se manifestă ca teoretician şi critic literar), iar criticul literar care scrie literatură este suspectat de lipsă de vocaţie critică sau de deprofesionalizare. Autoreflexivitatea, facultatea artistului de a-şi conştientiza actul creator, sînt, în această concepţie, tot atîtea impedimente în buna lui exercitare; „adevăratul" artist ar crea spontan, dincolo de orice contaminare teoretică, livrescă în general, la adăpost de orice contact cu alte creaţii care i-ar putea perturba, şi chiar „secătui", resursele originare.

Prin această nouă practică a literaturii ca teorie a literaturii (ca discurs despre opere virtuale pornind de

Scanned with OKEN Scanner

la opere reale, ca discurs despre opere reale pornind de la opere virtuale — virtualitatea însemnînd aici posibil, iar realul, posibilul realizat în opera concretă), prin această nouă practică a teoriei literaturii (a criticii) ca literatură, mod de a fi specific al noilor scrieri, care conferă același statut ontologic actului artistic și actului critic, literatura capătă o tot mai acută conștiință de sine, inventîndu-se, astfel, și ca literatură a literaturii.

Întorcîndu-se asupra lui însuși, acordînd funcției lui critice un rol dominant (care condiționează însăși funcția lui literară; dar să nu uităm că această relație este reciprocă și simetrică), textul se inventează și ca o literatură ce-și are originea în alte texte, configurîndu-se ca produs al unei lecturi intertextuale. Operele sînt citite și, implicit, re-scrise (pentru categoria de scriitori din care face parte Butor, lectura, în mod necesar intertextuală, fiind totdeauna re-scriere) printr-un text nou (aparținînd seriei de texte „critice" din *Repertoriu* etc., sau „romanelor" — apartenența la o serie sau alta, din acest punct de vedere, neavînd importanță), ce este întotdeauna un anti-text în raport cu cel la care se referă. Acest anti-text, la rîndul său, va obliga la noi lecturi, și, deci, re-scrieri, acționînd în domeniul textelor reale și virtuale (inclusiv cel al „textului lumii") printr-o re-configurare a lor (cf. eseul *Romanul și poezia*). Literatura, așa cum o înțelege Michel Butor, poate astfel, prin mijlocirea unei complexe dinamici intertextuale, să modifice nu numai literatura (cea scrisă deja, și cea care urmează să fie scrisă) ci și lumea reală („Poezia românească este deci acel ceva prin intermediul căruia realitatea în ansamblul ei poate să ia cunoștință de sine pentru a se critica și transforma" — *Romanul și poezia*).

„Re-scriindu-i" pe Balzac, Proust, Joyce, Dostoievski etc., Butor nu numai că afirmă ca postulat al criticii sale principiul lecturii plurale (orice text poate fi citit în

Scanned with OKEN Scanner

mai multe feluri, în funcţie de grila de lectură oferită de alte texte cu care el, în mod necesar, co-există, şi intră în relaţie), ci ne oferă totodată reprezentarea „în abis" (în textele de „critică") a modului în care funcţionează romanele sale (altfel spus, interpretîndu-i pe Balzac, pe Proust etc., el ne oferă „modul de folosire" a propriilor sale romane). Pe de altă parte, acestea ne propun, la rîndul lor, prin poetica lor imanentă, reprezentarea „în abis" a unui model de lectură pentru Balzac, Proust, Joyce etc. Dacă acceptăm această premisă, putem afirma că s-ar putea distinge atît în romanele cît şi în textele „critice" ale lui Butor un nivel al ficţiunii şi unul al naraţiunii (caracterizat prin această structură „în abis"), ceea ce ar pleda, o dată mai mult, pentru structura omogenă a celor două serii de texte, provizoriu separate de noi, şi doar în vederea demonstrării consubstanţialităţii lor.

Ambele serii vizează, aşadar, unul şi acelaşi obiect, şi purced din aceeaşi intenţie. La limită (acea limită la care, din nenumăratele cazuri concrete reţinem un invariant), mecanismul tuturor acestor texte la care ne referim (şi printre care cele ale lui Michel Butor, alături de cele ale lui Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet, Claude Mauriac, Jean Ricardou, Marcelin Pleynet, Jean Thibaudeau, Hélène Cixous etc. ocupă doar sub raport cronologic o poziţie mai actuală decît texte de natură izomorfă de Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé, Valéry, Proust, Blanchot) s-ar defini prin capacitatea lui de a „produce" semnificaţii noi.

Abolirea separării dintre actul creator de „literatură" (şi rezultatul acestui act: textul „literar") şi actul prin care se reflectează asupra „literaturii" (şi rezultatul acestui act: textul „critic") s-ar justifica astfel, în ultimă instanţă, prin aceea că atît „noua literatură" (care este o „nouă critică") cît şi „noua critică" (care este o „nouă literatură"; cazul lui Barthes, al lui Poulet, al lui Jean-Pierre Richard etc. ni se par exemplare: pu-

Scanned with OKEN Scanner

tem să le contestăm acestor „critici“ statutul de „creatori“?) nu exprimă semnificaţii preexistente, ci produc, construiesc semnificaţii noi, prin construirea, ce progresează conform unei anumite „reguli a jocului“ (cf. eseul lui Butor *Despre procedeele lui Raymond Roussel*), a unei noi forme, astfel structurată încît permite să i se atribuie de către receptor semnificaţii multiple. Un alt argument: atît în cazul „noii critici“ cît şi în cel al „noii literaturi“, una dintre predeterminările comune, şi cea mai importantă, a genezei textului (în virtutea a ceea ce am numit „regula jocului“, prin care este validată, organizată, sustrasă aleatoriului, structura acestuia), este totdeauna lectura intertextuală.

Astfel, „noua critică“ — întocmai ca şi „noul roman“, sau „noua poezie“, sau „noul teatru“ — are o funcţie prospectivă şi euristică, definitorie, dincolo de orice compartimentări, pentru partea cea mai vie, şi mai actuală, a literaturii franceze de azi.

Scanned with OKEN Scanner

LE CLÉZIO: O POETICĂ IMANENTĂ

Puţinele interpretări critice consacrate lui Le Clézio au drept element comun o primă aproximare a operei sale printr-un cuvînt ambiguu, căci poate fi citit, în contexte ce nu-l dezambiguizează decît parţial, sau deloc chiar, ca fiind marcat pozitiv şi negativ totodată: „inclasificabil" (şi sinonimele sale). „Inclasificabil", pentru că opera romancierului este originală, unică, ireductibilă la alte opere; „inclasificabil", pentru că opera lui nu este îndeajuns de structurată pentru a îngădui vreo clasificare.

O mai atentă lectură a acestor texte de critică arată că, în afară de rarele cazuri cînd ambiguitatea este voită şi menţinută ca atare, ambele conotaţii rămînînd în echilibru (situaţie ce pare a propune următoarea interpretare: Le Clézio este „inclasificabil", deci unic, tocmai prin lipsa de structurare a scriiturii sale într-un moment al scriiturilor puternic structurate), una din cele două conotaţii prevalează, cea negativă fiind, ce-i drept, mai discret, şi mai perfid, comunicată decît prima.

Cuvîntul „inclasificabil", în toate aceste contexte, implică totuşi, aşadar, o situare în ierarhia valorică a romanului francez actual. Termenul de referinţă, chiar dacă nu este totdeauna desemnat cu aceeaşi insistenţă, este Noul Roman dimpreună cu Noul Nou Roman.

În ultimul timp însă, Noul Roman şi posteritatea lui imediată au devenit în Franţa un criteriu de clasificare explicit exprimat în formule de tipul „În marginea

Scanned with OKEN Scanner

Noului Roman şi paralel cu el". Într-un bilanţ critic[1] cu un pronunţat caracter didactic — cartea este destinată studenţilor şi elevilor —, util de invocat aici pentru că exprimă consensul cel mai stabil în momentul de faţă cu privire la romanul lui Le Clézio, acesta figurează într-o rubrică denumită cu formula mai sus arătată, alături de Walter Lewino, Georges Pérec, Bernard Pingaud, Yves Régnier, Bernard Teyssèdre. „Inclasificabilul" Le Clézio este, în cele din urmă, clasificat, alături de un număr de romancieri dintre care unii obscuri.

Noua etichetă, mai puţin ambiguă decît cealaltă, implică un reproş: autonomia lui Le Clézio faţă de Noul Roman şi Noul Nou Roman.

Autonomia aceasta e reală, dar ea se manifestă, credem noi, mai puţin în plan textual şi mai mult în plan intenţional şi comportamental. Le Clézio a vrut să-şi cucerească şi să-şi menţină o poziţie singulară(ceea ce a şi reuşit), dar consecinţele acestei deliberate izolări faţă de „grupul", „şcoala" Noului Roman, faţă de revistele „Tel Quel" şi „Change" ar putea oferi sociologului literar un foarte semnificativ material de cercetare. Ceea ce am putea numi succesul de public al lui Le Clézio, pe de o parte, şi insuccesul său în faţa criticii, pe de altă parte, sînt urmarea refuzului de a se integra unui grup de romancieri ce se manifestă cu autoritate în viaţa literară şi universitară a Franţei, în mare măsură datorită unei critici pe care au impus-o şi care i-a impus, în pofida rezistenţei masei de cititori. Succes de public relativ, fără îndoială, insucces în faţa criticii de asemenea relativ şi doar prin raportare la un termen de referinţă pe care noi înşine a trebuit să-l acceptăm, căci în situaţia dată devine cel mai pertinent.

Semnificativ este că în perioada imediat următoare

[1] Nicole Bothorel, Francine Dugast, Jean Thoraval, *Les Nouveaux Romanciers*, Paris, Bordas, 1976, p. 5.

Scanned with OKEN Scanner

debutului său (*Procesul verbal*, 1963), Le Clézio este consacrat ca „Nou Nou Romancier", formulă care, în acel moment, are o funcționalitate publicitară, nereferindu-se nici la grupul de scriitori, nici la doctrina poetică la care trimite astăzi. Ea s-a născut totuși din evidența unui adevăr, escamotat mai tîrziu: la începutul deceniului șapte, Le Clézio, ale cărui opțiuni teoretice și de nonapartenență la o „școală" literară anume nu fuseseră încă limpede exprimate, apărea ca un continuator al Noului Roman și totodată ca inițiatorul unei noi întruchipări a acestuia.

Noua structură romanescă propusă de Le Clézio apărea ca beneficiind de tehnicile inventate de Noul Roman pentru a construi o lume a concretului și a senzorialului de o luxurianță necunoscută Noilor Romancieri. Alături de cea care viza radicalizarea tentativelor de explorare a spațiului scriptural, o nouă cale se deschidea în fața romanului, prin Le Clézio.

Fapt este însă că experiența sa rămîne singulară în mai mare măsură decît cea a confraților săi de generație, a așa-numiților azi Noi Noi Romancieri (Jean-Louis Baudry, Jean-Pierre Faye, Jacques Henric, Jean Ricardou, Maurice Roche, Pierre Rottenberg, Philippe Sollers, Jean Thibaudeau), dintre care cei mai mulți debutează tot la începutul deceniului șapte. Ceea ce a fost numit „antiformalismul" său ar putea constitui o explicație, structurile de tip ludic ca acelea ale romancierilor citați mai sus putîndu-se mai ușor constitui în modele. Tot el poate explica și receptarea operei lui Le Clézio de către un public relativ mai larg, izotopia semantică impunîndu-se cititorului acestei opere înaintea celei semiotice. Altfel spus, înainte de a fi frapat de felul cum funcționează textul ca sistem de elemente ce se raportează într-un anumit fel unele la altele, înainte de a fi frapat de text în materialitatea lui imediată deci, el este frapat de un anumit conținut semantic. Cititorul nu sesizează în primul rînd — ca atunci cînd

Scanned with OKEN Scanner

citeşte un Nou Roman sau un Nou Nou Roman — modul cum este alcătuit şi cum funcţionează textul. Acesta, relativ opac dacă îl raportăm la romanul „tradiţional", dar relativ transparent dacă îl raportăm la Noul Roman şi la Noul Nou Roman, este relativ uşor „traversat" de către cititor (să nu uităm că totuşi cititorul actual este într-o mai mare sau mai mică măsură familiarizat cu noile tehnici romaneşti după şapte decenii de roman nou: *Du Côté de chez Swann* a apărut în 1913), a cărui atenţie nu este atît reţinută de modul *cum* i se comunică prin romanele lui Le Clézio un anumit conţinut semantic, ci de însuşi acel conţinut, acesta fiind aici mai puţin ocultat de modul de a fi şi de a funcţiona al textului.

Totuşi, situat în raport cu aşa-numitul „roman tradiţional", romanul lui Le Clézio manifestă preponderenţa funcţiei productive, şi aceasta în ciuda afirmaţiilor teoretice ale romancierului, care pare (spunem „pare" pentru că dezvoltările sale sînt confuze) a voi să creeze un roman de tip reprezentativ, cu funcţie dominant referenţială, foarte apropiat deci, cel puţin în aceste susţineri teoretice, de „romanul tradiţional".

În tentativele sale teoretice, Le Clézio se diferenţiază net de străluciţii teoreticieni care sînt Noii Romancieri şi Noii Noi Romancieri, atît prin statutul pe care vrea să-l atribuie romanului (dar care nu coincide cu practica sa de romancier; în cazul Noului Roman şi al Noului Nou Roman se realizează tocmai o astfel de coincidenţă specifică între teorie care este o praxis, între praxis care este o teorie) cît şi prin caracterul precar al demonstraţiei sale, lipsită de validitate şi de coerenţă. În opoziţie cu aceştia, Le Clézio proclamă necesitatea unei scrieturi ca „produs natural" („Stilul este în mod evident un produs *natural*" — *Extazul material*, subliniat în text; a se remarca şi utilizarea termenului de „stil", aferent, în critica „tradiţională", celui de „exprimare" a unei individualităţi creatoare, şi total aban-

Scanned with OKEN Scanner

donat de Critica Nouă), autentică, sinceră, care să-l exprime în mod spontan pe autorul ei („Limbajul nu este o «expresie» şi nici chiar o alegere; este a fi tu însuţi" — *Extazul material*; „Scriind fără alt scop decît acela de a fi tu însuţi, ajungi la marea artă" — *Potopul*). Între semnificant şi semnificat nu există nici o distanţă, cuvintele pentru Le Clézio nefiind semne, ci nume, cuvîntul şi lucrul formînd o unitate indisolubilă, care desfide orice analiză: „Cine vorbeşte de semnificant şi de semnificat? De ce să separi prin analiză cuvintele mele de mişcarea reală?" (*Cartea fugilor*) „Cuvintele sînt făcute din aceeaşi substanţă ca realitatea" (*ibidem*). Le Clézio polemizează implicit şi explicit cu ideea de productivitate textuală (limbajul, ca materie semnificantă, cu care se construieşte textul după anumite reguli logic calculate, produce noi sensuri, ce nu preexistau actului scriptural, o nouă realitate, asumîndu-şi un rol euristic şi prospectiv), atît de susţinută de Robbe-Grillet şi, după el, mult teoretizată de Jean Ricardou (idee contestată în interiorul grupului de Nathalie Sarraute, care afirmă preexistenţa faţă de text a unei „substanţe" psihice, a unui conţinut semantic): „Să creezi realitatea! Să inventezi realitatea! Ca şi cum asta ar fi cu putinţă!" sau: „În faţa spectacolului oferit de o părticică din lume, nu concep nimic, nu inventez nimic. Repet după vechiul sistem" (*Cartea fugilor*); „Înaintea oricărei specificări formale, vreau să exprim aventura de a fi viu" (*Extazul material*).

Există însă numeroase rupturi în aceste demonstraţii teoretice scrise de pe poziţiile unui romancier-poet de tip vizionar (Le Clézio este dealtfel adeseori apropiat de Lautréamont şi de Michaux, el însuşi manifestîndu-şi o predilecţie specială pentru acesta din urmă, în *Către icebergurri*, de exemplu, unde un lung poem de Michaux, reprodus în întregime, devine ceea ce am putea numi un „generator textual" pentru textul lui Le Clézio) împotriva unor romancieri-poeţi artizani ce-şi construiesc

Scanned with OKEN Scanner

operele în spirit mallarmean (ne servim de această clasică tipologie care îl opune pe Lautréamont lui Mallarmé pentru a încerca o circumscriere a poziției teoretice a lui Le Clézio dinăuntrul acestei opoziții; privind din afara ei, credem că această opoziție tipologică are o pertinență limitată și că, la un nivel mai profund, ea poate fi reductibilă cu ajutorul conceptului de „productivitate textuală").

În textul teoretic ce precede *Procesul-verbal* se ajunge la o contradicție simptomatică între proiectul unui roman scris astfel încît, „dacă eroul lui ar muri în ultimul capitol, sau, la rigoare, ar fi atins de boala lui Parkinson", cititorii l-ar bombarda pe autor cu nenumărate și injurioase scrisori anonime, un roman care s-ar adresa „sentimentalității" publicului, și realizarea lui propriu-zisă prin *Procesul-verbal* definit de Le Clézio însuși drept „Roman-Joc, sau Roman-Puzzle" (dar un asemenea roman presupune un calcul formal, traiectul, de la limba folosită ca material semnificant de construcție, în cadrul unei activități specifice, scripturale, către sensuri și realități noi, adică *posibile*).

Dar poate că tocmai contradicția între un proiect ce nu se cunoaște pe sine în sensul că este incapabil să se exprime teoretic, și opera pe cale de a se face sau opera realizată care, ea însăși, șovăie în a se recunoaște drept ceea ce este, ar putea cel mai bine explica situația oarecum neobișnuită a lui Le Clézio în raport cu publicul, critica și romanul nou al ultimelor decenii.

Numeroasele rupturi existente nu numai la nivelul demonstrației teoretice, dar și între text și metatext, între roman și textul teoretic care-l comentează, între roman ca text și roman ca metatext (roman ca text ce se autocomentează, ca „roman al romanului"), se constituie în tot atîtia factori perturbatori care se opun configurării clare a unui model poetic specific pentru Le

Scanned with OKEN Scanner

Clézio. Aici nu mai sîntem pe terenul geometric, dinainte calculabil în funcţie de anumite premise formale, al romanului unui Robbe-Grillet sau Ricardou, roman dotat cu un foarte exact aparat teoretic extrinsec, dar şi cu o uşor lizibilă poetică imanentă. În ciuda acestor dificultăţi, un model poetic Le Clézio poate fi fără îndoială articulat, cu condiţia de a nu ne lăsa atraşi în cursa afirmaţiilor teoretice explicite ale autorului său. De aceea orice încercare de a descrie poetica lui Le Clézio trebuie să se bizuie în primul rînd, dacă nu chiar în exclusivitate, pe romanele sale.

Unul dintre procedeele cele mai evidente (dat fiind recurenţa sa), procedeu care presupune tocmai existenţa unui „generator textual" de la care plecîndu-se textul se scrie parcă singur, în virtutea unor reguli ce se dezvoltă dintr-o primă regulă (ca „joc", în care eul auctorial subiectiv cedează locul unui „eu" textual descentrat, instituind un text al cărui statut este definit de teoreticienii noilor scrieri printr-un fericit joc de cuvinte posibil în limba franceză: *Le Je/Jeu de l'écriture*), este, în romanul lui Le Clézio, cel al „realităţilor variabile" şi al „variantelor reale"(în sensul atribuit de Ricardou acestor concepte în analizele sale făcute pe alte texte, aparţinînd cu precădere Noilor Romancieri şi Noilor Noi Romancieri): o serie paradigmatică (jucînd aici rol de generator textual) este desfăşurată în plan sintagmatic. Acest procedeu[2], care ţine de o viziune fenomenologică, şi prin care scriitura îşi multiplică perspectivele de cunoaştere a realului, manifestîndu-şi inepuizabile pro-

[2] El aparţine tipologic seriei zise „simultaneiste" (simultaneismul vizînd tocmai o aprehendare totalizator simultană a realului, obiectiv sistematic urmărit de poetica lui Le Clézio). În *Procesul-verbal*, procedeul este spectaculos vizibil la nivel grafic, în punerile în pagină speciale, în colajele de texte de ziar şi, mai ales, în rîndurile „şterse" cu o bară (dar descifrabile totuşi), care oferă cititorului două versiuni posibile ale textului, implicîndu-l ca autor al unui text pe cale de a se face.

Scanned with OKEN Scanner

prietăți prospective, întîlnește în modul său specific „teoria lumilor posibile".

La Le Clézio, procedeul, care desființează, prin omogenitatea de scriitură, compartimentarea real/imaginar, actual/virtual și, la alt nivel, uman/nonuman (animal, plantă, mineral), este particularizat prin perceperea microstructurilor realului ca macrostructuri, infinitesimalul (vizual, acustic, olfactiv, tactil), perceput de o conștiință care și-a păstrat autenticitatea primară, fiind astfel explorat prin supradimensionare. Efectele acestea sînt obținute prin utilizarea sistematică a metaforei, o metaforă violent antropologică. Romanul este, astfel, analogic, principiul său generator fiind cel al substituirii continue, circulare, a unor figuri antropomorfe (figuri sintactice și semantice) prin alte figuri antropomorfe.

Am numit acest circuit metaforic un circuit al figurilor antropomorfe nu numai în planul — mai ușor de sesizat — semantic, ci și în planul sintactic — deci poetic — pentru că, în opoziție cu scriitura de gradul zero a lui Robbe-Grillet, scriitură fotometrică, similară cu imaginea neutră, abstractă, considerată, convențional cel puțin, a fi realizată de un aparat de fotografiat, așadar, tot convențional cel puțin, de sursă nonantropomorfă, analogia presupune prezența unei conștiințe umane concrete, care vede din perspectiva ei realitatea. Să notăm totodată că deși descrierile, minuțioase în sensul mai sus arătat, se fac cu ajutorul metaforei, uneori urme ale scriiturii fotometrice care, prin contrast, pun în valoare abundența scriiturii analogice, apar și aici. Ele ar putea comporta și conotații polemice — dat fiind noua lor funcționalitate — cu scriitura robbe-grilletiană, ca și, dealtfel, titlul *Procesul-verbal*, conotat ca semnificînd o scriitură de gradul zero (scriitura lui Le Clézio, analogică, funcționează, ca tot intitulat astfel, ca scriitură anti-robbe-grilletiană).

Scanned with OKEN Scanner

Evident, la nivel semantic, acest antropomorfism este altminteri vizibil: Adam din *Procesul-verbal* se simte devenind şoarece, sau cîine, sau plajă etc., dar aceste metamorfoze (metamorfoza este prin excelenţă, în plan semantic, figura substituirii, avîndu-şi drept omolog, în plan sintactic, metafora), atît de numeroase în romanele lui Le Clézio, sînt alunecări ale umanului către un nonuman aşa cum omul şi-l închipuie: prin percepţie uman concretă acest nonuman obiectiv este umanizat.

Supradimensionarea şi antropomorfizarea realului semnifică în romanele lui Le Clézio o integrare armonioasă în realitate, o comunicare plenară cu aceasta pînă la întruchiparea subiectului în obiect. Mişcarea nu este unilaterală, ci bilaterală, universul venind vertiginos către om în ipostaze hiperbolice, omul deschizîndu-se, pînă la autoanihilare, ca subiect al percepţiei, către univers, multiplicîndu-şi puterile senzoriale, inventîndu-şi parcă noi simţuri pentru a-l cunoaşte în totalitatea lui mereu schimbătoare şi mereu identică cu sine.

Sub acest raport o lectură ni se impune în care textul *Procesului-verbal* şi cel al *Străinului* manifestă o relaţie intertextuală de tip polemic, analogă cu cea pe care o întreţine cu textele robbe-grilletiene. O serie de „semne", de „teme" recurente trimit la textul camusian (care, ca şi textul lui Robbe-Grillet, poate fi considerat a funcţiona aici ca generator textual): „plaja", „marea", „soarele"; transcrierea aproape exactă a binecunoscutei descrieri a înmormîntării mamei; ultimul paragraf din capitolul marcat P care, prin tema „mulţimii", contextualizată în mod asemănător, trimite la ultimul paragraf din *Străinul;* tema „claustrării" (azil de nebuni în *Procesul-verbal*, închisoare în *Străinul*) şi a „condamnării" (tribunal în *Străinul*, consiliu de medici punînd diagnosticul care duce la privarea de libertate în *Procesul-verbal*, titlul însuşi avînd conotaţii juridice); două tipuri

Scanned with OKEN Scanner

de scriitură juxtapuse, ca şi în romanul lui Camus (heterogenitate mult remarcată de critică, devenită deci indice care desemnează textul *Străinul*), dar succedîndu-se în ordine inversă (răsturnare avînd conotaţii polemice): scriitura analogică din capitolele A—P, cea tinzînd către gradul zero din capitolul final R.

Polemica aici se duce cu problematica din *Străinul* (cea dusă cu Robbe-Grillet vizează structuri poetice; e de remarcat modul cum funcţionează în dublu plan, semantic şi sintactic — trimiţînd deci polemic la Camus şi, respectiv, la Robbe-Grillet —, titlul *Procesul-verbal*). „Evidenţa" pe care o are Adam, opusă celei a lui Meursault, este nu absurdul lumii, consecinţă a unei realităţi „inumane", „iraţionale", ce se sustrage cunoaşterii limitate a omului, ci, dimpotrivă, putinţa de a cunoaşte universul ca realitate umanizată, ce se ordonează şi devine cognoscibilă prin însăşi prezenţa omului (a se vedea tema „bătrînei" care dă dintr-o dată sens uman peisajului în care apare etc.).

Dar, opusă acesteia deşi simultană cu ea, legată printr-o dialectică a contrariilor ce subîntinde tot textul lui Le Clézio, o altă semnificaţie este impusă de aceleaşi contexte: perceperea lumii este resimţită de om ca o agresiune, ca o imixtiune a acesteia în intimitatea conştiinţei, al cărei cîmp este perpetuu invadat de masa confuză şi dezordonată a lumii fenomenale, pe care o refuză (dar fără de care nici nu poate exista), manifestînd în faţa ei o „greaţă" (termenul figurează ca atare în *Procesul-verbal*) foarte asemănătoare cu „greaţa" sartriană. Tema agresiunii, simultană aşadar cu cea a integrării armonioase (opoziţie purtătoare şi de conotaţiile, organizate pe cupluri antinomice, ordine/dezordine, acceptare/refuz, cunoaştere/noncunoaştere etc.) poate fi recunoscută însă nu numai la acest nivel, pur fenomenologic. Spaţiul violenţei este situat şi ca spaţiu supus unor determinări istorice şi sociale. În text sînt disemi-

Scanned with OKEN Scanner

nate informaţii prin care ni se comunică, de exemplu, că el este cel al Europei occidentale, foarte probabil Franţa, în perioada cuprinsă „între războiul din 1940 şi un război atomic care nu a avut încă loc" (se fac unele aluzii şi la războiul din Algeria). Aceste date, referitoare la ororile războiului (Adam Pollo ar putea fi victima acestuia: există o referire la condiţia sa de fost soldat) şi la numele lui Hitler, dar mai ales obsedanta revenire a temei civilizaţiei moderne de tip occidental, primejdioasă pentru esenţa umană prin alienarea pe care o poate genera, ne obligă să constatăm existenţa unor semnificaţii politice mai explicite, fără îndoială, decît cele comunicate de opera Noilor Romancieri, semnificaţii ce se înscriu în problematica cea mai acută a omului contemporan.

Personajul lui Le Clézio evoluează astfel între două spaţii cu valori opuse, un spaţiu benefic, al unei naturi nesiluite de opera omului, şi cel ostil, al oraşului hipercivilizat din cea de-a doua jumătate a secolului XX, cu întreaga lui configuraţie violentă şi fascinantă totodată. Primul este spaţiul „extazelor" infantile, al unei existenţe în deplină comuniune cu natura, existenţă a „extazului material", dominant senzorială, realizată prin pierderea în natură, experienţă prin care personajul îşi dobîndeşte în fiecare clipă „eternitatea, devenind astfel Dumnezeu", cel de-al doilea este spaţiul „oamenilor adulţi", automate care nu ştiu să vadă şi să simtă în mod autentic, prinşi în angrenajul unui implacabil mecanism exterior. Dar, aşa cum arătam, însăşi această antinomie este în cele din urmă integrată: spaţiul naturii şi cel al civilizaţiei sînt un unic spaţiu al omului, modelat după chipul şi asemănarea omului, şi peste care acesta este stăpîn, pentru că pretutindeni şi-a pus amprenta inteligenţei sale. În transă profetică, Adam Pollo comunică mulţimii indiferente adevărul acestei unităţi („între mare, copac şi televizor nu există nici o deosebire") şi al fraternităţii cu oamenii. Ultimele pagini

Scanned with OKEN Scanner

ale cărţii par a marca un eşec al personajului în această tentativă de comunicare cu ceilalţi. Romanul are însă o structură deschisă: orice eşec poate fi urmat de o nouă tentativă, mai fericită. Structură deschisă marcată şi la nivel sintactic (poetic): ultimul capitol al cărţii este notat R, căci cartea, cartea scrisă de cititor, continuă.

Scanned with OKEN Scanner

POT-BOUILLE: LOCUL UNEI CONTESTĂRI A SCRIITURII „TRADIȚIONALE"

Clasicii trebuie din cînd în cînd recitiți. Altfel există riscul să fim nedrepți cu ei. De cele mai multe ori i-am citit doar în adolescență — e o lectură bună dar care trebuie neapărat reluată — sau nu i-am citit deloc, dar avem totuși sentimentul blazat că i-am fi citit de nenumărate ori, că-i știm pe de rost și că nu ne mai spun prea mult. Este aceasta, fără îndoială, o firească reacție la prea marea circulație a unui nume, la iritantele poncifuri ditirambice care pot ridica o barieră de netrecut între operă și virtualul ei cititor. Poate cea mai mare nedreptate pe care i-a făcut-o istoria literară lui Zola — lui și atîtor altora — este aceea de a fi fost, aproape invariabil, didactic apologetică față de el.

Recitindu-l, după un lung răstimp, pe Zola, încerc, în fața unei opere a cărei importanță mi se dezvăluie încă o dată, să-mi explic de ce, deși valoarea nu i-a fost contestată, ea a reținut atît de puțin atenția criticii noi care, altminteri, s-a ocupat cu asiduitate de Stendhal și de Flaubert și, de asemenea, și de Balzac. Răspunsul la această întrebare ar putea fi totodată și un nou mod de a citi opera ciclului *Les Rougon-Macquart* (ceea ce înseamnă a-i pune în evidență calitatea de a fi mereu actuală, vie, mereu contemporană, și tocmai pentru că îngăduie a-și actualiza, prin noi receptări, bogăția de sensuri). Ar fi aceasta și o resituare a sa nu numai în raport cu ceilalți creatori ai romanului francez din secolul XIX, dar și cu cei din secolul XX.

Scanned with OKEN Scanner

La apariţia lor, romanele lui Zola, şi *Pot-Bouille* nu a făcut excepţie, au fost primite cu o neobişnuită ostilitate de către critică, stîrnind un adevărat scandal. Scriitorul este acuzat, în presa vremii, de a fi inventat „literatura obscenă" şi, prin „exagerările sale nesănătoase", de a fi contribuit la „depravarea gustului public". Depăşind avatarurile acestor prime, şi atît de virulente contestări, opera lui Zola a fost asumată — uneori cu o fervoare ideologică ce ignora aspectul estetic, lăsînd-o, astfel, descoperită, vulnerabilă — de critica zisă tradiţională, mai veche şi mai nouă. Aceasta a văzut în Zola pe marele continuator al lui Balzac, insistînd îndeosebi asupra caracterului *realist* al ciclului *Les Rougon-Macquart*, şi mai ales al unora dintre volumele lui (printre care, în primul rînd, *Germinal*), precum şi asupra contradicţiei dintre teoria „romanului experimental" („naturalist") şi romanele ce pretind a o aplica. În aceeaşi ordine de idei s-a arătat imposibilitatea identificării actului de creaţie literară cu acela de experienţă ştiinţifică, a activităţii romancierului cu cea a savantului (deşi şi unul şi celălalt pot pretinde, şi izbuti, să exprime adevărul), identificare teoretizată de Zola în numele Raţiunii. Mai mult chiar, s-a observat că romanele lui Zola presupun nu numai „selectarea" de date „semnificative" în vederea construirii unor „caractere şi situaţii tipice", ci manifestă nu o dată un lirism exultant, cu totul incompatibil cu ambiţionata „impasibilitate" a omului de ştiinţă. Această interpretare, pe care am expus-o aici în linii foarte generale, a marcat o etapă importantă în receptarea operei lui Zola — operă refuzată, după cum am văzut, cu atîta energie, de criticii ce-i erau contemporani. Unele încercări pe aceeaşi linie, deloc lipsite de interes, au reuşit să-l diferenţieze faţă de marele său maestru sau faţă de confraţii de generaţie, punînd în evidenţă originalitatea tehnicilor la care apelează spre a descrie uriaşe mulţimi în acţiune, tehnici comparabile cu cele cinematografice şi recognos-

Scanned with OKEN Scanner

cibile adeseori în „decupajul" abrupt al scenelor din romanele sale, chiar din cele care nu manipulează mari mase umane, ci doar grupuri limitate (ca în *Pot-Bouille*).

Lipsa de apetență a noii critici (în care includem și socio-critica) pentru opera lui Zola nu marchează, ca în cazul primilor ei critici, un refuz ideologic, ci mai curînd unul estetic, ea justificîndu-se probabil prin aceea că romanele lui Zola sînt considerate a fi, ca și cele ale lui Maupassant și Daudet (prozatori importanți din aceeași perioadă, și aparținînd aceleiași direcții, de asemenea cvasiignorați de noua critică) texte care, fără a fi epigonice, recurg la o formă preexistentă neesențial modificată, căreia modelul balzacian, originar, îi este preferat ca obiect de analiză, în sine sau spre a i se opune un nou model romanesc. Dacă la Stendhal și la Flaubert se pot observa semnele unei „rupturi" în raport cu scriitura romanului „tradițional" (convențional socotit a fi cel balzacian), semne ce anunță apariția unei noi forme de roman, nimic incitant din acest punct de vedere nu pare a putea fi descoperit la Zola. Exegeza „ideilor" sale fiind, pe de altă parte, practic epuizată, nimic nou nu s-ar mai putea adăuga despre acest scriitor față de ceea ce a fost deja spus.

Dar lucrurile nu sînt întrutotul astfel, nu pot fi întrutotul astfel. Și aceasta pentru că, fie că vrem sau nu vrem, în conformitate cu acea perspectivă răsturnată propusă de Borges, căreia nu i-l putem sustrage nici pe Zola (verificînd, tocmai prin ea, faptul că opera lui continuă să aibă valoare), acesta își poate revendica dreptul la actualitate numai în măsura în care îl putem citi și ca „succesor" al marilor romancieri ai epocii noastre. Aceasta ar putea fi și singura lui șansă de a fi totodată și precursorul lor.

Pot-Bouille, unul din cele mai puternic structurate romane ale lui Zola, ni se propune de asemenea — în cazul că acceptăm ideea că modul de abordare borgesian este tocmai cel de care are nevoie pentru ca, dintr-o

Scanned with OKEN Scanner

operă ce riscă să fie despărţită, înstrăinată de cititorii ei, prin stratul gros de clişee în care cei aproape o sută de ani de la apariţie au întemniţat-o, să redevină, datorită unei lecturi noi (ineluctabil hărăzită aceleaşi clişeiformizări), o operă pentru un moment redobîndită, apropiată şi stimulatoare — ca o scriitură ce manifestă simptomele unei contestări a scriiturii tradiţionale, contestare mascată, e adevărat, de mişcarea contrarie, de repetare a acelei scriituri.

Atît de bine mascată, încît doar impactul cu acea structură puternică, ce se impune cu autoritate, ne-a îndemnat să perseverăm într-o direcţie ce părea sortită eşecului într-un caz ca acela al lui Zola: o analiză în funcţie de parametrii instituiţi de un roman nou, cel al secolului XX, care în mod necesar a modificat optica şi criteriile cercetătorului de literatură.

Vom încerca să arătăm că tentativa de contestare (inovare) manifestată în planul scriiturii în raport cu scriitura tradiţională, tentativă existentă, după noi, în *Pot-Bouille*, este izomorfă cu însăşi contestarea din planul ideologic, prilej cu care vom pune în evidenţă antinomia dintre aparenţa iluzorie şi adevărul care se ascunde îndărătul ei, invariantă tematică şi narativă a romanului, uşor de recunoscut atît în întreaga reţea de metafore, simboluri, „mituri", cît şi în configuraţia discursului romanesc (structură aparentă tradiţională / structură ascunsă contestatară).

Faptul că în toate celelalte opere ale lui Zola (sau eventual în majoritatea lor) nu vom afla aceeaşi scriitură, nu poate fi invocat ca argument împotriva tentativei noastre, sau, mai exact, poate fi invocat la fel de bine şi în alte cazuri asemănătoare şi totuşi privilegiate de noua critică (Stendhal, Flaubert). Lipsa unei structurări uniforme a operei nu poate interesa discuţia noastră, atîta vreme cît ea se referă doar la acea fisură, ce poate trece (ce a trecut chiar) neobservată, sur-

Scanned with OKEN Scanner

venită în edificiul, care la Zola se arată a fi încă foarte solid, al „scriiturii burgheze" (Barthes).

Este adevărat totuși că prezența unei atari „rupturi" în planul scriiturii, nereceptată fiind, nu a influențat literatura ce i-a urmat, căci Zola, dacă a avut succesori în secolul XX, i-a avut nu pe această linie de „ruptură" ci pe cea care continuă tradiția romanului de reprezentare, a romanului-document, cronică, frescă. Nu și aceasta este cazul lui Stendhal și Flaubert, precursori ai romanului nou și în sensul cel mai propriu al cuvîntului, nu numai în sens borgesian.

Unul dintre discipolii cei mai apropiați ai lui Zola, Céard, remarca „la rigueur de démonstration mathématique" a romanului *Pot-Bouille* (dar, fără îndoială în conformitate cu doctrina naturalistă ce pretinde reprezentarea unei „felii de viață", fără a se interesa de specificul și modul de funcționare a limbajului romanesc, Céard vede în această „demonstrație matematică riguroasă" un defect major). Este un alt mod de a numi construcția foarte calculată a romanului, în care nimic, sub raport formal, nu este întîmplător, și, mai ales, un alt mod de a numi compoziția lui circulară, ce poate fi intuită ca o „demonstrație": romanul se termină acolo unde a început. În ciuda „aparențelor" contrarii, în *Pot-Bouille* nu există o „acțiune", ceea ce ar presupune și un „deznodămînt", o „evoluție" a personajelor și a situațiilor, fapt pus în evidență în ultimile pagini de către autor care, descriindu-l în planul existențial al personajului „principal" (în aparență numai; căci toate personajele joacă roluri de aceeași mărime, nivelare în care putem vedea o vagă prefigurare a ceea ce va fi personajul „anonim" din romanul modern[1],

[1] Există dealtfel în *Pot-Bouille* cîteva personaje care nu au nume: „romancierul", „asociatul blond", misteriosul „domn care a închiriat o cameră, unde lucrează", doamna elegantă ce-l vizitează, chiriașii proletari.

Scanned with OKEN Scanner

tocmai pentru că este cauză şi totodată efect al compoziţiei circulare a romanului), afirmă implicit omologia structurării acestui plan cu cel al scriiturii:

„Alors, Octave eut une singulière sensation de recommencement. C'était comme si les deux années vécues par lui, rue Choiseul, venaient de se combler. Sa femme se trouvait là, qui lui souriait, et pourtant rien ne semblait s'être passé dans son existence: aujourd'hui répétait hier, il n'y avait ni arrêt ni dénouement"[2].

Este spusă aici „ciudata senzaţie că totul reîncepe" resimţită de cititorul însuşi care, ajuns la sfîrşitul cărţii, are totodată impresia că se află la locul cunoscut al începutului ei, că un ciclu s-a împlinit pentru a fi reluat, că „nimic nu părea să se fi petrecut", „ziua de astăzi repetînd-o pe cea de ieri": el se descoperă fixat într-o imobilitate perfectă precum cercul este perfect. Ceea ce părea mişcare (progresiune, evoluţie) nu mai este perceput decît ca mişcare a naraţiunii înseşi, desfăşurată într-un timp al lecturii, timp circular în care nu există „nici oprire" nici „deznodămînt".

Se află în acest text o notaţie foarte importantă, care parcă este pusă aici spre a interzice, prin invocarea unei prezenţe concrete (restul ţine de domeniul unei „senzaţii"), ideea de evoluţie a situaţiilor şi a personajelor: „Soţia lui se afla acolo, surîzîndu-i, şi totuşi . . ." Într-adevăr, la o primă vedere, *Pot-Bouille* pare să răspundă exigenţei romanului supus timpului linear, care face să progreseze acţiunea către un deznodămînt, modificînd traiectul străbătut şi pe cel care îl străbate (acţiunea, deznodămîntul în sensul lor tradiţional, nici nu pot exista decît într-un atare timp linear). El pare

---

[2] Émile Zola, *Pot-Bouille*, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, p. 435: „Atunci, Octave avu ciudata senzaţie că totul reîncepe. Ca şi cum cei doi ani trăiţi de el în strada Choiseul s-ar fi umplut ochi. Soţia lui se afla acolo, surîzîndu-i, şi totuşi nimic nu părea să se fi petrecut în existenţa lui: ziua de astăzi o repeta pe cea de ieri, fără oprire şi fără deznodămînt."

Scanned with OKEN Scanner

a fi: un *Bildungsroman*, un roman pe parcursul căruia se instruieşte, se formează un caracter, în contact cu variate aspecte ale realităţii, oameni şi întîmplări, romanul unei *educaţii sentimentale*. Schema aceasta pare a se impune cu atît mai autoritar cu cît coexistă cu aceea a romanului ce are drept erou un tînăr provincial ce vine la Paris spre a cuceri glorie şi bogăţie, aproape invariabil prezentă în romanul francez din secolul XIX. Prezenţa soţiei, ce semnifică la începutul romanului inaccesibila bunăstare burgheză, pare a fi dovada însăşi că un lung drum a fost lăsat în urmă, că tînărul sărac şi necunoscut din primele pagini ale cărţii „s-a ajuns" printr-o nesperată căsătorie, *a devenit* cineva important în mediul social întru cucerirea căruia pornise. Or, *această devenire este anihilată, „gomată" de întregul context citat*, după cum am văzut.

Cu cîteva paragrafe mai jos citim următoarele:

„Octave s'était arrêté net. Il venait d'apercevoir, à l'entresol, l'associé qui s'en allait, le blond très soigné, auquel Saturnin, descendu de chez Marie, serrait les mains dans un élan de sauvage tendresse, en bégayant le mot: «Ami . . . ami . . . ami . . .» Un singulier mouvement de jalousie le tortura d'abord. Puis, il eut un sourire. C'était le passé, et il revit ses amours, toute sa campagne de Paris [. . .]. Maintenant il avait fait son affaire, Paris était conquis; et, galamment, il suivait celle qu'il nommait encore au fond de lui Mme Hédouin, il se baissait pour que la traîne de sa robe ne s'accrochât pas aux tringles des marches"[3].

---

[3] *Ibidem*, p. 437: „Octave se oprise brusc. Tocmai îl zărise, la parter, pe asociatul care pleca, pe blondul foarte îngrijit căruia Saturnin, ce coborîse de la Marie, îi strîngea mîinile într-un elan de sălbatecă tandreţe, bîiguind: «Prieten . . . prieten . . . prieten . . .» Un ciudat simţămînt de gelozie îl chinui în prima clipă. Apoi surîse. Era trecutul, şi îşi revăzu iubirile, întreaga-i bătălie pentru Paris [. . .]. Acum Parisul era cucerit; şi, galant, o urma pe cea căreia îi spunea încă în sinea lui doamna Hédouin, aplecîndu-se şi ajutînd-o să nu-şi agaţe trena rochiei pe scară".

Scanned with OKEN Scanner

Certitudinea lui Octave de a fi cucerit Parisul, de a se afla aşadar în alt punct decît cel în care aventura sa începuse, se identifică din nou (vezi citatul precedent) cu cea a căsătoriei cu doamna Hédouin, pregătită de „progresiunea" întregului roman, dar este ea însăşi negată prin două detalii ce introduc o incertitudine, operează o întoarcere a textului asupra lui însuşi, substituind iarăşi trecutul, prezentului: felul cum Octave o numeşte în gînd pe soţia lui cu vechiul ei nume şi gestul de a se apleca spre a-i susţine trena rochiei, gest care aici nu este numai unul galant ci şi gestul unui subordonat, ambele detalii semnificînd faptul că relaţia dintre cei doi este totodată şi cea iniţială, dintre patroana inaccesibilă şi salariatul subaltern.

Mai există un detaliu care contribuie la crearea aceleiaşi impresii de imobilitate, de trecut ce se confundă cu prezentul, de prezent ce este trecutul, cu alte cuvinte de lipsa oricărei progresiuni: Octave are o tresărire zărindu-l pe „asociatul care pleca, pe blondul foarte îngrijit căruia Saturnin [. . .] într-un elan de sălbatecă tandreţe . . ." etc. Or, în această scenă Octave recunoaşte o scenă identică petrecută între el şi Saturnin, pe vremea cînd era amantul şi asociatul Berthei. „Asociatul", siluetă abia schiţată în care Octave se recunoaşte ca într-o oglindă, se află la începutul unui drum al cărui sfîrşit îl cunoaştem, el urmînd să refacă ciclul străbătut de Octave. El apare ca o dublură a acestuia, în care acesta îşi vede trecutul („Era trecutul . . ."), care invadează din nou aici prezentul, îl paralizează, obstruînd parcă orice acces către viitor.

Or este poate aici locul să ne întrebăm care este semnificaţia, în planul ideologiei lui Zola, a acestor tehnici de negare, de abolire a ceea ce păruse a fi mişcare ca succesiune cronologică, definitorie pentru romanul „tradiţional". „Imobilitatea" sau mai bine zis „mişcarea

Scanned with OKEN Scanner

încremenită" ce ni se comunică este aceea a unor figuri de panopticum, fixate pentru totdeauna în vîrtejul modelat în ceară al unui bal grotesc. Este o lume condamnată la moarte, în care orice efort de supraviețuire e zadarnic, în care victoriile sînt iluzorii. Timpul este aici „decapitat" (pentru a relua cunoscuta formulă a lui Sartre cu privire la cîțiva romancieri din secolul XX), lipsit de dimensiunea viitorului.

Semnificația spațiului închis, din care nu există ieșire, în care se respiră aerul stătut al tuturor prejudecăților și compromisurilor („ce fut, en entrant, une chaleur de serre, une haleine tiède qu'une bouche lui soufflait au visage"), pe care nici o comunicare fericită cu exteriorul nu-l mai poate împrospăta, este instituită nu numai de tehnicile arătate, ci și de „tema" imobilului din strada Choiseul ca loc al acțiunii, imobil ale cărui uși și ferestre cu aparență impenetrabilă par a nu se deschide niciodată.

Clădirea aceasta, de un lux violent și de prost gust (prostul gust mic burghez), care-l impresionează puternic pe tînărul provincial abia sosit la Paris, „cu ușile sale caste, cu ușile sale somptuoase de acaju, închise peste alcovuri oneste", este, în ciuda înfățișării solide și majestuoase, sortită pieirii apropiate, taină în care arhitectul Campardon îl inițiază pe novicele său prieten încă de la prima lor întîlnire, cînd îl conduce și în părțile sordide ale edificiului, bucătăria și scara de serviciu, „căci trebuie să cunoască totul":

„— Oui, ça fait de l'effet. [. . .] Vous comprenez, ces maisons-là, c'est bâti pour faire de l'effet . . . Seulement, il ne faudrait pas trop fouiller les murs. Ça n'a pas douze ans et ça part déjà . . . On met la façade en belle pierre, avec des machines sculptées; on vernit l'escalier à trois couches; on dore et on peinturlure les appartements; et ça flatte le monde, ça inspire

de la considération... Oh! c'est encore solide, ça durera toujours autant que nous!"[4]

Este „simbolul" unei societăți duplicitare, pe cale de a se prăbuși, explicitat cu didactică insistență — tentație căreia Zola îi cade pradă, în mult mai mică măsură decît în altele totuși, și în acest roman — într-un caracteristic stil indirect liber.

Îndărătul fațadei impozante a edificiului burghez se află o lume „abominabilă", o lume a compromisurilor și a aranjamentelor echivoce, o lume a „bucătăriei" dubioase (titlul romanului „simbolizează", după Zola, „bucătăria de toate zilele a micii burghezii, bucătărie nespus de îndoielnică și mincinoasă, sub aparența ei cumsecade"), a curții de serviciu urît mirositoare, a canalelor prin care se scurg lăturile, față ascunsă a lumii stăpînilor, ale cărei secrete oribile sînt strigate în gura mare de slugi triviale, dar nu ipocrite.

Prin procedeul descrierii fenomenologice (imobilul din strada Choiseul văzut de noul venit ce aparține altei lumi, celei provinciale, de slugi, de preot, de medic, de „stăpînii" înșiși etc. și, în sfîrșit, de romancierul „de la etajul doi"), Zola multiplică perspectiva, relativizînd-o și „descentrînd" romanul. Nu vom contesta că în *Pot-Bouille* procedeul este prezent sub o formă rudimentară, și că el poate să pară nesemnificativ dacă nu este pus în relație cu modul de funcționare a întregii construcții care, așa cum am încercat să arătăm, este circulară.

În mica scenă citată, Octave, care numai *în aparență* constituie „centrul" romanului, fapt pus în evidență

---

[4] *Ibidem*, p. 34: „ — Da, e impresionant [...]. Înțelegi, casele astea sînt făcute ca să impresioneze... Numai că nu trebuie să cercetezi prea îndeaproape pereții. Nu au nici doisprezece ani și au și început să se dărîme... Fațada e făcută din piatră ce-ți ia ochii, și cu tot felul de sculpturi; scara e dată cu trei straturi de lac; apartamentele sînt zugrăvite cu bronz și cu vopsele țipătoare; și asta măgulește, asta inspiră considerație... O! totul e încă solid, o să mai țină cît om mai ține și noi".

și de acea „dublare" a sa, resimțită de personaj ca o dedublare, *se vede* pe sine ca actor al scenei la care asistă, ce capătă astfel statutul de scenă *reflectată*. O intenție ca întregul roman să fie conceput ca o suită de scene văzute printr-un intermediar este specificată și în notele lui Zola: „El este cel ce trebuie să dirijeze romanul: scotocind, adulmecînd, încercînd să-și atingă ținta, plimbîndu-se astfel în mijlocul burgheziei și oferindu-mi-o". Octave e așadar o privire ce leagă opera, făcînd dintr-un conglomerat de scene un tot unitar. În fapt, romanul este un produs hibrid sub acest raport: multe dintre episoadele sale cele mai importante nu sînt văzute de Octave, relatarea nefăcîndu-se numai din punctul lui de vedere, ceea ce ne-a și permis să vorbim de o perspectivă multiplicată.

Scene „dublate", ușor decalate, ușor modificate, dar ușor de identificat ca aparținînd aceleași serii, apar de cîteva ori în roman (descrierea diferitelor părți ale imobilului, a petrecerii de la Duveyrier și a corului etc.), de preferință la începutul și la sfîrșitul lui, ca principale articulații ale compoziției circulare. Reflectate de privirea (conștiința) lui Octave, ele au un statut prioritar paradigmatic, pe verticală, și nu sintagmatic, pe orizontală.

Dar Octave este la rîndul lui *văzut*, văzut în tot ceea ce vede (și în tot ceea ce nu vede) de un alt personaj, despre a cărui existență aflăm doar la sfîrșitul cărții, cînd ni se dezvăluie că printre locatarii imobilului din strada Choiseul trăiește și un romancier care, de fapt, scrie romanul pe care noi îl citim.

Procedeul poate fi interpretat și ca avînd funcția de a da cititorului, prin transparentele aluzii la biografia lui Zola și la ideile sale despre morală și literatură, garanția caracterului „autentic" al romanului, conceput ca o „copie" a realității. Prezența romancierului ca personaj printre personajele sale, trăind printre ele spre a le putea studia mai bine „istoria naturală și socială",

Scanned with OKEN Scanner

este fără îndoială un mod de a ilustra una dintre tezele cele mai importante ale teoriei „romanului experimental", tot astfel cum, în aceeași lectură tradițională, Octave este „tipul tînărului burghez inteligent" din perioada celui de-al Doilea Imperiu, „venit la Paris să facă avere" (l-am citat pe Zola), tînăr nu atît de cinic, de brutal ca un Georges Duroy din *Bel-Ami*, încă timid în victoria sa, ceea ce ar explica incapacitatea lui de a depăși starea psihică a celui care încă este surprins de recenta sa victorie. Această interpretare psihologizantă este verosimilă. De asemenea, în scena „dublată" Octave /Saturnin, asociatul blond/ Saturnin se poate vedea un procedeu de tipizare prin reiterarea unei situații tipice.

Considerațiile noastre nu trebuie luate așadar drept singura lectură posibilă, ci doar ca o altă lectură posibilă care încearcă să valorifice textul dintr-o perspectivă modernă. Menținînd coordonatele acestei analize, vom vedea în romancierul-personaj nu un personaj „secundar" (conform lecturii tradiționale el joacă un rol minor, „episodic"), ci centrul în funcție de care se organizează întreg romanul, prezența lui instituind o „compoziție în abis" prin care *Pot-Bouille* devine un „roman al romanului". Una dintre acuzațiile ce i se aduc romancierului-personaj este tocmai aceea că în romanul pe care îl scrie figurează proprietarul imobilului, domnul Duveyrier, împreună cu ceilalți locatari, adică tocmai personajele ce figurează în romanul lui Zola[5]. Procedeul amintește de *Falsificatorii de bani* de Gide, roman mult citat ca model de compoziție în abis.

---

[5] Iată și un alt fragment prin care *Pot-Bouille* funcționează ca un metaroman: „Redeveni serioasă [Marie Pichon, n.ns] și adăugă: — Uite, îți înapoiez romanul de Balzac pe care mi l-ai împrumutat, nu l-am putut termina... E prea trist... Domnul acesta nu are de spus decît lucruri neplăcute! Și îi ceru cărți cu întîmplări în care să fie vorba de dragoste, cu aventuri și călătorii în țări

Scanned with OKEN Scanner

Aşadar, nu privirea lui Octave, personaj care apare astfel din nou în ipostaza de „dublură", este cea care organizează romanul, ci privirea romancierului-personaj, ce, la rîndul său, este o „dublură" a autorului, creaţie a acestuia, dar „creator", la rîndu-i. Ca ipostază ocupînd poziţia centrală, romancierul-personaj nu privilegiază nici un segment al construcţiei circulare. Aparent, el este integrat spaţiului pe care-l descrie (imobilul simbolic, ai cărui veşnici prizonieri sînt reprezentanţii „prostiei", „ipocriziei" şi „depravării" burgheze; Doamna Hédouin, burgheză activă şi virtuoasă, adevărat personaj *repoussoir* care pune în evidenţă prin contrast viciile celorlalte personaje feminine, nu locuieşte aici; servitorii, chiriaşii de extracţie proletară sînt expulzaţi din el), dar esenţial aparţine unui alt spaţiu, superior sub raport intelectual şi moral. Misiunea sa este de a educa prin dezvăluirea adevărului, arătînd totodată că fericirea constă în armonia cu sine, în cultivarea onestităţii şi a virtuţilor domestice.

Prezenţă străină într-o colectivitate degradată (mica burghezie franceză din ultimele decenii ale secolului XIX, dar şi mica burghezie ca o categorie tipologică), pe care o respinge şi de care este respins (o antinomie analogă, dar la un alt nivel, se stabileşte între aceeaşi colectivitate şi locatarii aparţinînd claselor mizere), el utilizează distanţa aceasta, care este totodată apropiere, spre a-şi crea în planul ficţiunii, ca şi Zola, în planul realităţii, romanul. „Efectul de real" (Barthes) contestă realitatea fictivă, textualizată, fiind la rîndul său contestat de către aceasta, sabotare reciprocă existentă şi în raportul scriitură tradiţională/nouă scriitură.

---

străine [aluzie ironică la predilecţia eroinei pentru Walter Scott şi George Sand; împotriva romanelor acesteia Zola scrisese un articol vehement, n.ns.] [...] — Iar îmi dai un Balzac, spuse ea uitîndu-se la cărţile pe care i le adusese cu împrumut. Nu, ia-l înapoi... Seamănă prea mult cu viaţa".

Scanned with OKEN Scanner

GASPARD DE LA NUIT — ÎNTRE SAINTE-BEUVE ŞI ANDRÉ BRETON

Cînd reflectăm asupra revoluţiei poetice care are loc în Franţa în ultimele decenii ale secolului XIX prin opera lui Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé, vedem precursorii ei imediaţi, dacă nu chiar făuritorii ei în egală măsură, în încă doi poeţi, Gérard de Nerval şi Baudelaire, uitînd aproape totdeauna că înaintea acestora există un altul.

Mort foarte tînăr, în sărăcie şi singurătate, autor al unei singure cărţi, stranie culegere de poeme în proză de inspiraţie fantastică şi onirică, Aloysius Bertrand oferă un model pentru atît de caracteristicul mit al „poetului blestemat", cu mult înainte ca acesta să se fi configurat şi să fi intrat în conştiinţa secolului. În mod curios însă, în ciuda fascinaţiei pe care ar fi putut să o exercite existenţa, moartea şi opera sa exemplară de *poète maudit*, el rămîne încă şi astăzi, în mare măsură, un necunoscut, şi nu numai pentru marele public. În istoriile literare mai vechi, dar uneori şi în cele mai noi, figurează doar într-o lapidară înşiruire de nume, dintre care cele mai multe obscure, la capitolul *micilor romantici*, alături de Gérard de Nerval, al cărui destin postum, mai fericit totuşi, este în multe privinţe comparabil cu al său.

S-ar părea că opera aceasta originală, ce refuză elocinţa persuasivă pe care o are în comun întreaga poezie romantică franceză, a venit mult înainte de vremea cînd înţelegerea realelor ei dimensiuni devine măcar posibilă.

Poemul în proză însuşi nu începe să se impună în Franţa decît mult mai tîrziu, odată cu Rimbaud şi

Lautréamont (afirmație ea însăși relativă, fiind făcută *a posteriori*, din perspectiva secolului XX). Căci nici chiar Baudelaire, atît de mult dator lui Aloysius Bertrand prin forma (*Micile poeme în proză*) dar și, poate, prin substanța poeziei sale[1] (vezi satanismul amînd-urora, voluptatea materiilor somptuoase și rare, incoruptibile sau fastuos degradîndu-se, peisajul citadin imaginat ca sărbătoare a spațiului geometric și artificial), nu reușește să impună poemul în proză, poetul fiind pentru contemporani, dar și pentru posteritate, în primul rînd autorul *Florilor răului*. Noutatea în artă, ca și în alte domenii, nu devine operantă decît în anumite condiții, la crearea cărora ea însăși a contribuit.

Pentru Sainte-Beuve, *Gaspard de la Nuit* este o carte ingenioasă, dar prin nimic surprinzătoare. Tonul comentariului său este placid, nimic nu pare a-l fi avertizat că are în față o operă puțin obișnuită, operă pe care studiul său plin de o bunăvoință mediocră o va îngropa în uitare pentru multe decenii: „Ne recită, fără a se lăsa prea mult rugat, și cu o voce săltăreață, cîteva dintre *acele mici balade în proză, al căror cuplet sau verset exact simula destul de bine cadența unui ritm* [subl. ns.]. [. . .] veți fi remarcat precizia aproape geometrică a termenilor și rara ciudățenie pitorească a vocabularului. Totul e văzut ca printr-o lupă. Asemenea imagini în miniatură sînt ca un produs al daghereotipului în literatură. Către sfîrșitul vieții, se ocupă dealtfel mult de daghereotip, vrînd să-l perfecționeze.

---

[1] În prefața (scrisoarea-dedicație către Arsène Houssaye) la *Micile poeme în proză (Spleen de Paris)*, Baudelaire se declară discipolul lui Aloysius Bertrand, pe care-l numește „misteriosul și strălucitorul *său* model": „Răsfoind, pentru a douăzecea oară cel puțin, faimosul *Gaspard de la Nuit* de Aloysius Bertrand (o carte cunoscută de dumneata, de mine și de cîțiva prieteni ai noștri, nu are tot dreptul să fie numită faimoasă?), mi-a venit ideea să încerc ceva asemănător și să aplic descrierii vieții moderne, mai abstracte, procedeul pe care el îl aplicase zugrăvirii vechii vieți atît de ciudat de pitorească".

Recunoscuse în el un procedeu analog procedeului său". Imaginile sînt „abil cizelate" și amintesc de „pictura pe vitralii"[2] . . .

S-ar putea face îndelungi speculații pe marginea textului lui Sainte-Beuve. Este adevărat că poemele în proză ale lui Aloysius Bertrand nu au vehemența „șocantă", spectaculoasă, a poemelor fulgurante, discontinui ale lui Rimbaud și Lautréamont, a căror „anormalitate", manifestă și la nivelul sintactic, este imediat sesizabilă. În *Gaspard de la Nuit*, noua poezie se afirmă în una din ipostazele ei „discrete". Ea a putut trece neobservată de către contemporani cu atît mai mult cu cît subtitlul însuși, precum și prefața, ofereau cu abilitate cea mai neutră și deci și cea mai echivocă cheie de lectură: ilustrarea, prin text, a pînzelor sau gravurilor unor mari maeștri.

În planul sintactic, plan în care rupturile, disonanțele produc asupra cititorului efectul cel mai imediat de șoc, poezia lui Aloysius Bertrand manifestă o „normalitate" aproape ostentativă, normalitate care, aici, este sinonimă cu falsă (savantă) ingenuitate, artificială simplitate, transformîndu-se astfel în contrariul ei. În planul lexical se consumă mari orgii de termeni rari, prețioși, arhaici. Dar asemenea excese nu produc niciodată tipul de șoc obținut prin efectele de sintaxă, prin excelență generatoare de ambiguitate poetică. Dealtminteri romanticii, și în primul rînd Hugo, uzaseră mult de ele, și nu în această zonă trebuie căutată originalitatea lui Aloysius Bertrand.

O conștiință artistică novatoare care, deși nu se exprimă în texte teoretice (într-una din puținele sale pagini teoretice Aloysius Bertrand susține tocmai necesitatea de a nu teoretiza), este puternică și sigură pe sine, in-formează aceste poeme: conștiința unui specific al poeziei manifestat la alt nivel decît acela, general ad-

[2] Prefața lui Sainte-Beuve la *Gaspard de la Nuit*, în ediția îngrijită de Bertrand Guégan, Paris, Payol, 1925, p. XXIII—XXV.

mis printr-o lungă convenţie devenită prejudecată, al versificaţiei. Şi pentru a marca fără echivoc natura poetică a textelor sale, Aloysius Bertrand, într-o notă incredibilă prin preocuparea, atît de contemporană nouă, pentru poemul vizualizat, dă indicaţii editorului asupra modului în care să se facă punerea în pagină: cu mari spaţii albe între propoziţii sau grupuri de propoziţii.

Graţia insidioasă a acestor poeme este una construită, ca şi prospeţimea lor adusă dintr-un îndepărtat trecut, din neînţelese legende şi prăfuite cronici medievale. „Fabricaţia" poetică (utilizăm termenul în sensul pe care i-l dă Valéry), efect al luciditătii poetice, se vădeşte şi în acurateţea şi simetria liniilor şi suprafeţelor, în strălucirea pură a culorilor. În ciuda materialelor heteroclite originare (dezvăluite în parte prin numeroasele epigrafe), fiecare poem şi cartea în întregimea ei manifestă o structură desăvîrşit unitară (analoagă structurii gotice a vitraliului) care nu poate fi doar darul „hazardului" poetic. De aceea André Breton, marele descoperitor al lui Aloysius Bertrand, care vede în el un „suprarealist din trecut", ne surprinde în primul moment prin afirmaţia sa. Chestiunea „dicteului automat", definitorie, cel puţin teoretic, pentru activitatea suprarealistă, nu se poate pune în cazul lui Aloysius Bertrand (dar ea nu se poate pune nici în cazul lui Gérard de Nerval, alt mare precursor descoperit de suprarealişti). Sensul afirmaţiei lui Breton este fără îndoială altul, mult mai larg, revendicîndu-l pe Aloysius Bertrand ca precursor al poeziei moderne prin viziune: lumea sa de colorate aparenţe gotice este una romantică la modul pitoresc, dar este şi o lume întoarsă, a teritoriilor încă neexplorate, de somn şi de vis, unde realul şi fantasticul fuzionează în universul unic, esenţial al poetului. Breton a putut descoperi aici acea „suprarealitate" ce-l obseda şi care, în definitiv, este însăşi realitatea, văzută cu ochii mereu uimiţi ai copilului şi ai poetului, şi „spusă" de acesta celorlalţi.

Scanned with OKEN Scanner

„LA MISE EN ABÎME" ÎN *FALSIFICATORII DE BANI*

Romanul lui Gide, publicat în 1925, jalonează, într-o cronologie a precursorilor Noului Roman, unul din momentele ei cele mai importante, dacă nu cel mai important, şi aceasta datorită recurenţei procedeului de „mise en abîme" în noile scrieri, procedeu care, în ultimă instanţă, ar putea fi considerat ca subordonându-le pe toate celelalte, în măsura în care funcţia autoreflexivă (funcţia critică) cunoaşte aici o hipertrofiere specifică.

Iată de ce, şi tocmai pentru a marca efectul novator al demersului gidian, lectura pe care o vom propune se înscrie în planul izotopiei autoreferenţiale, altfel spus, în cel al unei „interpretări scripturale".[1]

Totuşi, deşi, sau mai bine-zis tocmai pentru că a devenit un loc comun al criticii literare, acest procedeu a fost văzut la Gide numai sub forma lui cea mai elementară, ca „rezumat" al „subiectului" romanului. Şi aceasta, fără îndoială, pentru că Gide însuşi definise „punerea în abis" ca „transpunere, la scara personajelor, a subiectului însuşi al operei" (în *Jurnal:* „J'aime assez qu'en une oeuvre d'art, on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette oeuvre"). Evidenţa procedeului, manifest la nivelul cel mai aparent, cel al ficţiunii, precum şi metatextul din

[1] Aceasta „trebuind a fi citată", după Michel Charles (cf. *Bibliothèques*, in „Poétique", nr. 33, 1978, p. 3), „printre marile sisteme hermeneutice ale timpului nostru".

Jurnal, care desemna numai această evidență, i-au ocultat complexitatea.

O re-lectură a romanului *Les Faux-Monnayeurs* ne-a dus la concluzia că, prin practica însăși a scriiturii, Gide construiește un model de „mise en abîme" foarte complex, cu nimic mai puțin complex decît cel construit de Noii Romancieri, și de care el însuși nu este pe deplin conștient. Cazul său ar fi unul dintre cele mai interesante ca argument într-o discuție asupra diferitelor nivele de metatextualitate și asupra relației dintre autor ca teoretician al propriului său text și propriul său text. Dar și asupra productivității lecturii intertextuale, complexitatea „punerii în abis" din *Falsificatorii de bani* realizîndu-se (devenind, din virtuală, reală) datorită grilei de lectură oferită de noile scriituri actuale. Vom porni, în analiza noastră, de la trei definiții ale „punerii în abis". Prima îi aparține lui Gide care, în 1893, în *Jurnalul* său, propune pentru întîia oară această denumire, prin analogie cu denumirea din heraldică prin care se desemnează includerea unui blazon într-altul:

„Îmi place ca într-o operă de artă să se afle astfel transpus, la scara personajelor, subiectul însuși al acelei opere. Nimic nu o luminează mai bine și nu stabilește mai sigur proporțiile ansamblului. În unele tablouri ale lui Memling sau Quentin Metzys, o mică oglindă convexă și întunecată reflectă, la rîndul ei, interiorul scenei unde are loc scena pictată. În tabloul *Meninelor* de Velasquez (dar puțin mai altfel) întîlnim același procedeu. Îl regăsim, în sfîrșit, în literatură, în *Hamlet*, în scena de comedie, ca și în multe alte piese. În *Wilhelm Meister*, în scenele cu marionete sau în serbarea de la castel. În *Căderea Casei Usher*, în textul citit lui Roderick etc."

A doua este cea dezvoltată de Jean Ricardou[2]. După

[2] În *Problèmes du Nouveau Roman* (Paris, Seuil, 1967), în capitolul *L'Histoire dans l'histoire* (cu subdiviziunile, ale căror titluri

Scanned with OKEN Scanner

ce afirmă că „dacă punerea în abis se poate defini ca un narcisism, micro-povestirea (*micro-histoire*) pe care ea o produce [. . .] este o oglindă", acesta propune, pe baza unor analize de texte clasice și moderne, existența unui model cu o funcționalitate foarte complexă (pe care Gide, în mult citata lui definiție, o ignorase).

Pentru teoreticianul Noului roman, principala funcție a „punerii în abis" este una de „contestare". Împotriva a ceea ce numește „tirania" povestirii, el propune „operația punerii în abis" care ar îmbogăți spațiul omogen al povestirii, introducînd în el un factor de contestare: „Prin microscopica dezvăluire a povestirii (récit) globale punerea în abis contestă deci ordinea prealabilă a povestirii (histoire). Profeție, ea perturbă viitorul dezvăluindu-l înainte de vreme, anticipat"[3]. Punerile în abis sînt astfel privite ca „sabotaje temporale" care, multiplicate, într-un model complex, la infinit, duc, la limită, la o „explozie a timpului ficțiunii". Această contestare este implicit „la prise de conscience du récit par lui-meme", altfel spus „marile povestiri se recunosc prin aceea că ficțiunea pe care o propun nu este nimic altceva decît dramatizarea propriei lor funcționări"[4], ceea ce tocmai justifică multiplicarea așa-numitelor „sabotaje cronologice la nivelul structural al povestirii (*récit*)", care trebuie „să suscite, undeva în text, căutarea unei aboliri a timpului", distrugerea lui.

În nu, în ciuda aparențelor, foarte sistematica sa definiție a conceptului de „mise en abîme", Ricardou mai face o observație care se va dovedi spectaculos operantă în propria noastră analiză aplicată textului *Les Faux-Monnayeurs:* „Concentrării punerii în abis îi co-

---

sînt ele însele definitorii: I. *La Mise en abyme* II. *Contestations par la mise en abyme* III. *Révélations par la mise en abyme* IV. *De la figuration à la littéralité.)*

[3] *Op. cit.*, p. 176.

[4] *Op. cit.*, p. 178.

respunde cel mai adeseori o explozie a micro-povestirii (*micro-histoire*), ale cărei fragmente, dispersate în toate punctele povestirii (*récit*) primare, îndeplinesc pretutindeni neîncetate inflexiuni"[5], şi aceasta prin exploatarea unui „plan metaforic subiacent", „ascuns în orice descriere"[6].

Modelul analizat de Ricardou distinge astfel între o „mise en abîme" la nivelul ficţiunii (singura descrisă de Gide în fragmentul din *Jurnal* citat) şi o „mise en abîme" la nivelul naraţiunii („textuelle", spune Ricardou), ambele nivele adeseori coexistînd.

O altă definiţie, care nu diferă în esenţă de celelalte două, dar e mai elaborată, este cea dată de Lucien Dällenbach[7], pentru care „este punere în abis orice enclavă ce întreţine o relaţie de similitudine cu opera care o conţine"[8]. Această definiţie generală este apoi rafinată: „este punere în abis orice oglindă internă ce reflectează ansamblul povestirii (*récit*) prin reduplicare simplă, repetată sau specioasă"[9], concept trinitar care ar acoperi pe cel de „mise en abîme" simplă şi „complexă", ultima putînd fi o punere în abis multiplicată (prin repetiţie) sau „dispersată" în text prin „explozie". Rolul ei este, şi pentru acest autor, „de a înzestra opera cu o structură forte, de a-i asigura mai bine semnificaţia, de a o face să dialogheze cu ea însăşi şi de a o înarma cu un aparat de interpretare". Ea are, prin chiar aceasta, rolul unui „mecanism de autoreglare". Punerea în abis funcţionînd ca reflecţie metatextuală, ea operează ca „mode d'emploi", ca mod de folosire a textului. Pentru Dällenbach, care dezvoltă astfel de fapt teoria lui Ricardou, există două tipuri de „mise

---

[5] *Op. cit.*, p. 185.
[6] *Op. cit.*, p. 188.
[7] *Cf. Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.
[8] *Op. cit.*, p. 18.
[9] *Op. cit.*, p. 52. Pentru citatele următoare, cf. *op. cit.*, *passim*.

Scanned with OKEN Scanner

en abîme": „una, *ficţională*, dublînd povestirea (*récit*) în dimensiunea sa referenţială de eveniment (*histoire*) povestit, alta, *textuală*, reflectînd-o sub aspectul ei literal de organizare semnificantă". Şi pentru el importanţa punerii în abis se revelează în relaţie cu naraţiunea, adică în funcţie de „randamentul ei narativ". Revenim la ceea ce Ricardou numea funcţia de „contestare" a „punerii în abis": „incapabil să spună acelaşi lucru în timp ce se spune pe sine, *analogonul* ficţiunii, spunîndu-l *în altă parte*, îl spune în contratimp şi sabotează [termenul este identic cu cel folosit de Ricardou], prin chiar aceasta, «înaintarea succesivă» a povestirii (*récit*)". Prin mijlocirea „punerii în abis", textele „conştiente de literalitatea lor o *narativează*, şi se constrîng, printr-o întoarcere permanentă sau întîmplătoare asupra lor însele, să pună în evidenţă legea subiacentă oricărei opere de limbaj".

Această relatare sumară a principalelor poziţii teoretice actuale cu privire la aşa-numita „mise en abîme" arată, cred, că acest model nu este unul în sensul forte al termenului, şi că uzăm aici de termenul de model mai curînd în sens metaforic. La limită, orice text autoreferenţial este o „punere în abis". Ar exista, mai curînd, tot atîtea modele de „mise en abîme" cîte texte, care sînt totodată (şi) autoreferenţiale, există (or, noi ştim că, uzînd de o anumită abilitate speculativă, putem spori foarte mult numărul acestora, pînă la a-l face să coincidă cu *toate* textele literare, metatextualitatea lor imanentă funcţionînd, la limită, fie şi numai în planul strictei lor organizări, prin structurile forte ce sînt specifice *oricărui text literar*).

Vom aborda aşadar „punerea în abis" din *Les Faux-Monnayeurs* ca model imanent al acestui text, definiţiile schiţate mai sus servindu-ne în analiza noastră doar ca elemente de reper.

„Subiectul" romanului lui Gide este („sabotat", „contestat" el însuşi, fără îndoială, de alte „subiecte", dar

poziţia sa privilegiată în raport cu acestea este indiscutabilă, şi aceasta pentru că el, şi nu celelalte, este, în nenumărate locuri ale textului, „pus în abis") facerea unui roman. Subiectul acesta este „transpus", reflectat mai bine zis, relaţia aici fiind una „speculară" (definitorie pentru „punerea în abis"), „la scara personajelor": personajul central (central pentru motivele mai sus arătate) este un romancier care, în vederea scrierii unui roman cu titlul *Les Faux-Monnayeurs*, ţine un jurnal. Dar acest jurnal, conform dialogului dintre Édouard şi alte cîteva personaje (dialog mult citat cînd se exemplifică „punerea în abis" la Gide, enclavă tipică pentru acest procedeu care, aici, îl face evident, instituind actuala prejudecată despre el, luminoasă şi utilă într-o altă epocă a analizei textului gidian, dar îl şi ascunde, reducîndu-l la o figură rudimentară), se identifică cu opera însăşi, cu textul însuşi al operei pe cale de a se face: „dacă vreţi, acest carnet cuprinde critica continuă a romanului meu; sau mai curînd: a romanului în general. Gîndiţi-vă la interesul pe care l-ar prezenta pentru noi un asemenea carnet ţinut de Dickens, sau de Balzac; dacă am avea jurnalul *Educaţiei sentimentale* sau al *Fraţilor Karamazov;* povestea operei, a gestării ei! dar ar fi pasionant . . . mai interesant decît opera însăşi . . ."[10]

Această „povestire" A care are drept „subiect" scrierea unui roman, intră în conflict cu o alta, A^1 cea mai aparentă, cea căreia o lectură „inocentă" îi dă prioritate: aventurile unor adolescenţi şi ale altor personaje cu care Édouard intră în relaţie pe planul „realităţii" — termen pe care îl punem între ghilimele opunîndu-l celui de „realitate ideală" construită de jurnalul (romanul) lui Édouard. Prin nenumărate enclave, care sînt tot atîtea manifestări ale procedeului de ‚mise en abîme",

[10] André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, Paris, Gallimard, 1925, p. 241.

Scanned with OKEN Scanner

timpul acestei povestiri este sistematic perturbat, încetinit, blocat, în cele din urmă. Ceea ce, conform teoriei lui Ricardou, departe de a anihila povestirea, nu face decît să o pună în evidenţă, să o facă simţită în materialitatea ei, amplificîndu-i „bogăţia" (termenul îi aparţine tot lui Ricardou) şi importanţa. Prin stazele provocate de infuzarea, cu multiple repercutări, a acestor fragmente, naraţiunea este afectată, modificată în structura ei tradiţional lineară. Din planul ficţiunii, efectele „punerii în abis" trec astfel în cel al naraţiunii. Această „contestare", această „sabotare" a timpului naraţiunii este dealtfel ea însăşi „pusă în abis" în binecunoscutul dialog enclavă: „Vreau să prezint pe de o parte realitatea, iar pe de altă parte efortul de a o stiliza" (...) „La drept vorbind, acesta va fi subiectul: lupta dintre faptele propuse [de către realitate — n.ns.] şi realitatea ideală"[11].

Conform acestei „profeţii" (pentru Ricardou „la mise en abîme" se defineşte în termeni de „profeţie" făcută de fragment despre totalitate), cronologia „realităţii faptelor", prin imixtiunea sistematică a fragmentelor enclavă, se resoarbe în acronia „realităţii ideale", adică a operei. Exemple despre asemenea fragmente „profetice" prin care se manifestă în *Les Faux-Monnayeurs* o „punere în abis" complexă, proliferantă, multiplicată (în termenii lui Ricardou: „une mise en abîme explosée"), şi care, din planul imediat al ficţiunii, trece şi în cel textual, se pot da nenumărate (şi tocmai aceasta este surpriza pe care ne-a oferit-o recenta re-lectură a romanului lui Gide). O atare inventariere nu poate figura, evident, aici.

Ne vom mulţumi să arătăm doar concluziile la care ne-a dus analiza noastră: concentrării din „punerea în abis" centrală, aparentă, îi corespunde o explozie a acesteia, explozie ale cărei fragmente, dispersate, infu-

---

11 *Ibidem.*

Scanned with OKEN Scanner

zate în ceea ce Ricardou numeşte „le récit primaire" (după Gide: „la réalité des faits"), structurează textul ca text autoreflexiv, ca text ce se auto-comentează pe măsură ce se face. Toate aceste fragmente evocă actul scrierii, uneori direct, alteori indirect, avînd acea funcţionalitate de „metaforă subiacentă" teoretizată de Ricardou. Nu s-a remarcat, de exemplu, că, în afară de Édouard, mai există în roman numeroase alte personaje care au statut scriitoricesc. Rivalul lui Édouard este romancier la modă, autor al romanului de mare succes *La Barre fixe*, şi textul lui Gide se autodefineşte şi prin opoziţie cu romanul „bine scris" al acestuia. Olivier, Bernard, alţi adolescenţi strînşi în jurul unei reviste literare scriu sau aspiră să scrie. Discuţiile sau meditaţiile lor secrete asupra actului de a scrie literatură funcţionează ca importante „mises en abîme" a căror eficienţă nu a fost remarcată. Dar mai importante pentru analiza noastră sînt fragmentele prin care actul scrierii operei este evocat în mod indirect. Nu s-a arătat pînă acum, cel puţin după ştiinţa noastră, că pastorul Vedel ţine un jurnal secret în care notează evenimente personale cotidiene, un fel de dublu al *Jurnalului* lui Édouard, marcînd, în raport cu acesta, planul realităţii reale (Gide: „la réalité des faits"; Genette: „les connotations de mimesis"; Barthes: „les effets de réel").

Nu s-a observat, de asemenea, că *Les Faux-Monnayeurs* ar putea fi considerat un roman epistolar. Toate personajele, cu foarte puţine excepţii, scriu scrisori, comunică între ele, aş spune cu preponderenţă prin scrisori, actul scrisului, în cazul lor, prevalînd în comunicare în raport cu cel al vorbirii, *l'écriture* în raport cu *la parole*. Lady Griffith, observă în mod caracteristic naratorul din *Les Faux-Monnayeurs*, în legătură cu o conversaţie pe care aceasta o poartă cu invitaţii ei, „vorbeşte ca şi cum ar scrie". Boala mentală a lui Boris este condiţionată de un text scris, presupus a avea virtuţi „magice". Între elevi circulă nenumărate bile-

Scanned with OKEN Scanner

ţele, în scena finală, cea a sinuciderii lui Boris, un astfel de bileţel jucînd un rol decisiv. Proliferarea scripturalului ne apare ca spectaculoasă din momentul în care începem să-i percepem funcţionalitatea, care nu mai poate fi asimilată, de exemplu, celei dintr-un roman epistolar tradiţional. Ea funcţionează ca semn prin care scriitura se autodesemnează ca scriitură autoreflexivă, ca scriitură a scriiturii. O speculaţie, poate foarte specioasă, s-ar putea face aici cu privire la actul de a scrie ca substitut al sinuciderii (speculaţie sugerată nouă de cea făcută de Maurice Blanchot pe texte de Mallarmé). Instrumentul sinuciderii, revolverul, apare el însuşi ca enclavă revelatorie, „profetică": bătrînul La Pérouse îşi pregăteşte sinuciderea, anunţată încă din prima parte a textului, ţinînd zi şi noapte la căpătîi un rezolver încărcat cu un glonte, revolver pe care îl exhibă în faţa lui Édouard, singurul confident al său. Or, tocmai acest revolver şi tocmai acest glonte, „profetice" pentru că ele prefigurează deznodămîntul povestirii, vor fi cele care îl vor ucide pe nepotul lui La Pérouse, pe micuţul Boris. Abolirea timpului linear al naraţiunii concepută ca succesiune cronologică are loc într-un mod foarte asemănător cu cel folosit de Robbe-Grillet în *Les Gommes*. Se produce astfel o alunecare a „punerii în abis" de pe planul ficţiunii în cel al naraţiunii şi al textului însuşi: timpul ca progresiune se autoanihilează, desemnîndu-se ca timp circular, ca acronie a unei naraţiuni de structură circulară.

Scanned with OKEN Scanner

TOLSTOI „CITIT" DE NATHALIE SARRAUTE

Există, după știința noastră, în opera Nathaliei Sarraute, trei referiri explicite la Tolstoi, în funcție de care, așa cum vom încerca să arătăm în cele ce urmează, întreaga operă are și dimensiunea unei referiri implicite la autorul romanului *Război și pace*. Două figurează în eseul *Conversație și subconversație* din *Era bănuielii:*

„Cîte strădanii pentru a ajunge la rezultatele pe care le obține, fără atîtea contorsiuni și fără să despice firul de păr în patru, Hemingway, de exemplu. Și atunci de ce să-l mai neliniștească faptul [este vorba de un romancier virtual — n.ns.] că se servește de uneltele ce l-au slujit atît de bine pe Tolstoi, de vreme ce le folosește și el la fel de bine?

Și nici măcar Tolstoi, ci autorii din secolele XVII și XVIII ne sînt tot timpul propuși drept modele"[1].

„Și este cît se poate de adevărat că e cu neputință să se scrie în maniera lui Proust sau Joyce, în timp ce zilnic, și spre satisfacția generală, se scrie în felul lui Stendhal sau al lui Tolstoi. Dar aceasta nu oare în primul rînd pentru că, datorită modernilor, interesul esențial al romanului stă în altceva? Pentru ei, el nu mai constă în inventarierea situațiilor și a caracterelor sau în zugrăvirea moravurilor, ci în punerea în evidență a unei materii psihologice noi. Adevărata înnoire o constituie, pentru ei și pentru succesorii lor, descoperi-

[1] *L'Ère du soupçon*, Gallimard, 1956, p. 101.

rea fie şi numai a cîtorva parcele din această materie, materie anonimă ce poate fi găsită la toţi oamenii şi în toate societăţile. A lucra din nou, venind după ei, în aceeaşi materie, şi a te sluji, prin urmare, fără a le modifica întru nimic, de procedeele lor, ar fi aproape tot atît de absurd ca şi, pentru partizanii romanului tradiţional, a scrie din nou, folosind aceleaşi personaje, aceleaşi intrigi şi acelaşi stil, romanele *Roşu şi negru* sau *Război şi pace*"[2].

Din punct de vedere al funcţionalităţii lor, aceste două texte sînt, în raport cu romanul lui Nathalie Sarraute, căruia îi sînt exterioare, metatexte menite a-l „interpreta", a-l „comenta". Procedeul este frecvent utilizat de Noii Romancieri, Nathalie Sarraute fiind prima, printre aceştia, care îl exploatează sistematic, şi el nu diferă, la prima vedere, de clasicul procedeu al textului „teoretic" prin care autorii din toate timpurile şi-au expus „doctrina poetică" prin opoziţie cu „doctrine poetice" anterioare cu care polemizează, justificîndu-le eventual existenţa pe temeiul argumentului caracterului lor înnoitor cîndva, într-o epocă *anumită*, dar depăşit în epoca în care se înscriu ei (exemple tipice pentru acest gen de metatext sînt *Racine şi Shakespeare* de Stendhal şi prefaţa la *Cromwell* de Hugo). Numele lui Tolstoi aici poate fi înlocuit cu cel al lui Stendhal (sinonimie pe care se insistă prin repetarea relaţiei de substituţie: „Stendhal sau Tolstoi", „romanele *Roşu şi negru* sau *Război şi pace*"), dar şi cu oricare altul dintr-o întreagă serie tipologică prezentă într-un context mai larg (toate eseurile din *Era bănuielii*) şi, în primul rînd, cu cel al lui Balzac, căruia Sarraute îi consacră texte mai ample. Referirea, aici, nu vrea să diferenţieze, ci procedează *grosso modo*, numele lui Tolstoi fiind, ca şi cel al lui Balzac, ca şi cel al lui Stendhal etc., o etichetă pentru ceea ce Nathalie Sarraute numeşte deja

[2] *Ibidem*, p. 112.

Scanned with OKEN Scanner

„roman tradiţional", căruia îi opune propriul ei roman, dar nu direct, ci prin mijlocirea altei serii tipologice, în care poziţia forte este ocupată de Dostoievski şi de Kafka, citiţi într-un fel nou, şi anume tocmai în felul în care îşi citeşte ea propria-i operă.

Cel de-al treilea text, mult mai amplu, are un cu totul alt statut, altminteri important pentru poetica Noului Roman şi a romancierei *Tropismelor*. El figurează într-un roman (*Portretul unui necunoscut*), participînd, de asemenea, la o metatextualitate, dar, lucru esenţial, la o metatextualitate imanentă. Iată-l:

„Există astfel un personaj de roman la care măştile mă duc întotdeauna cu gîndul. E vorba de un personaj atît de «reuşit», atît de «viu», de un erou din *Război şi Pace*, anume de bătrînul prinţ Bolkonski: l-am cunoscut bine altădată, e un prieten al adolescenţei mele — ei bine, această mască, aceeaşi, sînt sigur că trebuie s-o fi purtat el întotdeauna în prezenţa fiicei sale, principesa Maria. Dar Tolstoi nu spune acest lucru, sau de-abia îl sugerează în treacăt.

Sînt totuşi gata să pun rămăşag că această mască, aceeaşi, i-o vedea ea veşnic: la masă, pe care o prezida, atît de impunător sub peruca lui pudrată; dimineaţa, cînd ea intra, tremurînd, în camera lui de lucru şi cînd el îi întindea, ca să-l sărute, obrazul său aspru; sau cînd îl întîlnea prin aleile parcului, făcîndu-şi turneul de inspecţie, urmat de intendentul său.

Doar o dată, numai o singură dată, tocmai în ultima clipă, cînd el avea să moară, a văzut ea, în timp ce se apleca asupra lui pentru a încerca să prindă cuvintele pe care le bolborosea mişcîndu-şi cu greu limba paralizată — spunea poate *duşenka*, sufleţelul meu, sau poate *drujok*, prietena mea, ea nu putuse înţelege, era ceva atît de extraordinar, atît de neaşteptat — doar în acea clipă a văzut ea pentru prima oară masca destinzîndu-se, desfăcîndu-se şi devenind un alt obraz, un

Scanned with OKEN Scanner

obraz nou, pe care nu-l cunoscuse niciodată, vrednic de milă, cam copilăros, sfios şi tandru.

Trebuie să fi fost, cred eu, în ajunul sau în chiar ziua morţii sale". [. . .]

„Dar astea nu sînt, o ştiu, decît vagi şi destul de grosolane presupuneri, visări.

Alţii, cu mult mai tari ca mine, şi-ar rupe unghiile, dinţii, încercînd astfel, în mod insolent, să se lege de prinţul Bolkonski sau de principesa Maria.

Ei sînt, să nu uităm acest lucru, nişte personaje. Dintre acele personaje de roman atît de reuşite încît spunem despre ele obişnuit că sînt «reale», «vii», mai «reale» chiar şi mai «vii» decît oamenii vii ei înşişi.

Amintirile pe care le-am păstrat despre oamenii pe care i-am cunoscut n-au mai multă intensitate, mai multă «viaţă» decît acele mici imagini precise şi colorate pe care le-au gravat în mintea noastră, cizma, de pildă, cizma suplă din piele tătărească, împodobită cu broderii de argint, care încălţa piciorul bătrînului prinţ, sau decît scurta lui şubă de catifea cu guler de samur şi căciula lui, sau decît mîinile sale osoase şi dure care strîngeau ca un cleşte, mîinile sale mici şi uscate de moşneag cu vinele aparente, iar scenele continue pe care le făcea, ieşirile sale, ni se par adeseori mai «reale», mai «adevărate» decît toate scenele de acelaşi gen la care noi înşine am asistat vreodată.

Aceste personaje ocupă în acel vast muzeu în care conservăm *oamenii* pe care i-am cunoscut, sau iubit, şi la care facem desigur aluzie cînd vorbim despre «experienţa noastră de viaţă», un loc de cinste.

Şi, întocmai ca oamenii pe care-i cunoaştem cel mai bine, aceia înşişi care ne înconjoară şi printre care trăim, ei ne apar, fiecare dintre ei, ca un tot închegat, desăvîrşit, ferecat bine din toate părţile, un bloc solid şi dur, fără vreo fisură, o sferă netedă care nu oferă nici o priză. Faptele lor, care-i menţin într-o perpetuă mişcare, îi modelează, îi izolează, îi protejează, îi ţin în

Scanned with OKEN Scanner

picioare, drepţi, inexpugnabili, asemănători trombei de apă pe care-o modelează, pe care-o aspiră şi o înalţă deasupra oceanului atît de tare încît nici chiar o ghiulea de tun nu poate izbuti s-o sfărîme, suflul violent al vîntului". [. . .]

„Nu-s pentru mine ornamentele somptuoase, culorile calde, certitudinile liniştitoare, proaspăta gingăşie a «vieţii». Nu-s pentru mine. Cînd binevoiesc uneori să se apropie şi de mine, aceşti oameni «vii», aceste personaje, eu nu ştiu decît să mă învîrtesc în jurul lor, căutînd cu o înverşunare de maniac crăpătura, mica fisură, acel punct fragil ca moalele capului la copiii mici, unde mi se pare că o pulsaţie de-abia perceptibilă răzbate la suprafaţă şi bate încetişor. Acolo mă agăţ, apăs. Şi simt atunci cum curge din ei şi se scurge sub forma unui jet fără de sfîrşit o materie stranie, anonimă ca limfa, ca sîngele, o materie searbădă şi fluidă, care curge între mîinile mele, care se răspîndeşte . . . Şi nu mai rămîne, din carnea lor atît de tare, de colorată, de catifelată, de oameni vii, decît un înveliş golit de sînge, inform şi cenuşiu"[3].

Prin mijlocirea textului tolstoian diseminat în cel al romanului lui Sarraute, textul sarrautian se descrie în modul lui de funcţionare, construindu-se şi deconstruindu-se, într-o alternată mişcare prin care se constituie ca text referenţial şi totodată autoreferenţial. Diseminarea apare nu numai în fragmentul dat (el însuşi, din nefericire, citat de noi doar parţial): simetria dintre cele două „personaje" anonime din *Portretul unui necunoscut*, „Tatăl", şi „Fiica" pe deoparte, şi prinţul Bolkonski şi fiica sa, prinţesa Maria, pe de altă parte, manifestă aceeaşi diseminare (şi totodată, pentru motive analoage, o diseminare a romanului lui Balzac *Eugénie Grandet*, în care, de asemenea, principalele personaje sînt tatăl şi fiica). Relaţiile de agresiune, alter-

[3] *Portretul unui necunoscut*, Bucureşti, Editura pentru literatură universală, p. 73—78, *passim*, traducere de Paul G. Dinopol.

Scanned with OKEN Scanner

nînd cu cele de aparent calm, la toate nivelele romanului *Portretul unui necunoscut*, pot fi interpretate ca o diseminare a titlului romanului *Război și pace*.

Devenit, prin recurența unor procedee, opac, în sensul că se impune percepției noastre ca text ce funcționează într-un anumit fel, ca text pe care nu-l mai traversăm ca pe un element transparent, ci îl percepem în materialitatea lui de limbaj specific, el pune totodată în evidență modul de funcționare a personajului sarrautian, loc anonim de manifestare a „tropismelor", în opoziție cu personajul tolstoian (=tradițional), „bloc dur, compact și neted", „mască" sub care însă, în lectura lui Nathalie Sarraute, încep dintr-o dată să pulseze infinitezimalele „tropisme".

La un alt nivel, scriitura din *Portretul unui necunoscut* ne mai spune despre ea însăși, prin mijlocirea diseminării textului din *Război și pace*, că este generată de o lectură intertextuală, că, de fapt, orice text artistic se scrie ca o „lectură" a tuturor textelor cunoscute de autor, cu care intră într-o relație dialectică de atracție și de respingere (dacă acceptăm acest postulat, atunci toată opera lui Nathalie Sarraute, și nu numai textele citate, se referă implicit și la Tolstoi).

Textul lui Tolstoi face aici parte integrantă dintr-un întreg sistem de de-construire a unor clișee livrești, și de re-articulare a lor într-un alt sistem care le conferă o altă funcționalitate (la fel sînt tratate în romanul lui Sarraute texte balzaciene, dostoievskiene, texte de Julien Green, de Mauriac etc., etc.).

„Citit" de Nathalie Sarraute prin această re-scriere a lui, textul lui Tolstoi este refuzat și totodată integrat, investit cu funcția de generator al unui nou text. Paradoxal, dar acestea sînt paradoxurile lecturii intertextuale, „tradiționalul" text al lui Tolstoi capătă astfel funcții novatoare. Celulă germinativă și activă pentru textul lui Nathalie Sarraute, el este, la rîndu-i, re-valorificat printr-o lectură-scriere înnoitoare.

Scanned with OKEN Scanner

CAMIL PETRESCU DESPRE „NOUA STRUCTURĂ" A ROMANULUI LUI PROUST

Ceea ce ni se impune cu deosebire, dacă examinăm primele texte româneşti consacrate lui Proust, este caracterul lor sincron cu opera romancierului francez, ca şi entuziasmul cu care întîmpină o tentativă în care văd o „revoluţie" în istoria romanului. Este, de asemenea, evidentă deschiderea lor teoretică, ce poate permite o racordare, uneori chiar şi terminologică, la unele poziţii critice actuale.

Încă din 1926, într-o perioadă cînd mulţi poeţi, romancieri şi critici francezi, şi dintre cei mai sensibili la transformările suferite de formele literare, ca Valéry, Mauriac, Charles du Bos, Albert Thibaudet etc., se străduie să situeze opera lui Proust în descendenţa unei tradiţii[1], chiar dacă remarcă totodată marea ei noutate,

---

1 Această lectură, care vrea să recupereze şi să aşeze alături de valorile deja acceptate, prin mijlocirea grilei tradiţionale, o nouă valoare estetică intuită în noutatea ei, operaţie prin care este ocultat „scandalul" pe care-l reprezintă orice operă cu adevărat novatoare în raport cu toate cele care i-au precedat, este caracteristică aproape totdeauna pentru cea de-a doua fază a receptării noii opere, fază ce urmează îndeaproape o primă fază în care opera este refuzată, adeseori cu vehemenţă. Chiar şi mai recent, pentru Gaëtan Picon (a se vedea a sa *Panorama de la nouvelle littérature française*, Paris, Gallimard, 1960), critic altminteri foarte atent la fenomenul literar modern, Proust nu este primul reprezentant, în ordine cronologică, al unui „roman nou" în Franţa, ci ultimul dintre marii clasici ai romanului francez.

Nu o dată, şi cazul lui Proust este exemplar din acest punct de vedere, un mediu cultural străin celui unde operele novatoare au fost produse beneficiază, în virtutea exterioităţii sale în raport cu obiectul artistic receptat de el, de o şansă în plus de a realiza

dar numai, spre a spune astfel, în al doilea rînd, efortul lor vizînd să pună în valoare o continuitate şi nu o „ruptură" în raport cu romanul secolului XIX, criticul român G. Ibrăileanu, în *Scriitori Romîni şi străini*[2] îşi începea studiul său *Marcel Proust-Procedeul de creaţie* cu aceste rînduri foarte caracteristice pentru atenţia pe care o acordă critica românească dintre cele două războaie aspectelor ce *opun* romanul lui Proust celorlalte mari romane ale literaturii universale, instituindu-l ca nouă structură romanescă: „*À la recherche du temps perdu* pune într-un chip cu totul nou şi problema creaţiei şi aceea a analizei. Aici mi se pare că stă adevărata noutate a lui Marcel Proust — revoluţia pe care a făcut-o el în arta literară. De rolul subconştientului, de acela al duratei în evoluţia personajului — au ţinut şi alţii samă, în măsura talentului lor sau a materialului operei lor. De pildă Dostoievski"[3].

După Ibrăileanu, nu faptul că Proust ar explora inconştientul („scafandrismul lui Proust în inconştient este o invenţie gratuită"[4]), nu, deci, materia sa îl face să se deosebească atît de mult de ceilalţi romancieri, ci „analiza lui (care) este sui generis. Ea este creaţie"[5]. Pentru Ibrăileanu, romanul lui Proust diferă de cel care-l precedă prin aceea că „el n'are subiect, intrigă epică ori dramatică externă". Proust „creează *lumi sufle-*

---

de la bun început o lectură mai adecvată, ce nu mai cunoaşte acea primă fază a „refuzului". Fapt este că în timp ce în Franţa celui de al treilea şi chiar de al patrulea deceniu al secolului nostru Proust este sau refuzat, sau diminuat, în măsura în care rolul său novator rămîne în al doilea plan, el este salutat în calitatea lui de inventator al unui roman nou de Ortega y Gasset, Joseph Conrad, Ernst Robert Curtius, John Middleton, E. M. Forster etc.

[2] Iaşi, Editura Viaţa românească, 1926. A se nota că la această dată ciclul *În căutarea timpului pierdut* este încă în curs de apariţie, *Timpul regăsit* fiind publicat abia în 1927.

[3] *Op. cit.*, p. 241.

[4] *Ibidem.*

[5] *Op. cit.*, p. 243.

teşti". Dar „aceste lumi nu sînt reflexul proporţionat al vieţii externe"[6]. Pentru criticul român noutatea lui Proust ţine deci de ceea ce numim astăzi o *scriitură nouă*. Această „analiză sui generis", care „creează" noi lumi spirituale — ceea ce în limbajul noii critici ar putea fi transpus astfel: care produce noi sensuri — nu mai este o scriitură de tip mimetic, care să *reprezinte*, să *exprime* sensuri constituite înaintea actului însuşi al scriiturii.

Concepute în acelaşi spirit, alte importante studii vor urma la scurt răstimp unele după altele în timpul celui de al treilea şi al patrulea deceniu (care constituie pentru cercetarea noastră contextul critic în care trebuie să situăm contribuţia lui Camil Petrescu la lectura lui Proust): *Despre metoda şi stilul lui Proust*[7] de Paul Zarifopol, *Noua structură şi opera lui Marcel Proust*[8] de Camil Petrescu, *Corespondenţa lui M. Proust*[9] de Mihail Sebastian, *M. Proust şi spiritualitatea-reflex*[10] de Mihai Rădulescu. Acesta va utiliza, pentru a defini psihologia personajelor proustiene, cuvîntul „tropisme". Nathalie Sarraute publicase deja, e adevărat — în 1938 — prozele sale intitulate *Tropismes*, dar e foarte puţin probabil ca Mihai Rădulescu să fi avut cunoştinţă de ele, căci termenul se va impune mult mai tîrziu, datorită eseurilor din *L'Ère du soupçon*, publicate la Gallimard în 1956. Nu ştim nici dacă Mihai Rădulescu nu împrumută acest termen dintr-un text de Mircea Eliade, *Romanul oceanografic*[11], unde este folosit într-un sens

---

[6] *Ibidem*. Subliniat în text.

[7] În *Pentru arta literară*, Bucureşti, Fundaţia pentru literatură şi artă, 1934.

[8] *În* „Revista Fundaţiilor regale", an II, nr. 11, 1 nov. 1935, pp. 377—401.

[9] Bucureşti, Fundaţia pentru literatură şi artă, 1939.

[10] *În* „Revista Fundaţiilor Regale", an XII, nr. 6, iunie 1945, pp. 661—672.

[11] *În* „Vitrina literară", seria II, an II, nr. 6, 18 martie 1934, p. 1.

Scanned with OKEN Scanner

foarte apropiat de cel pe care i-l va da, cîţiva ani mai tîrziu, cea care se va impune ca romancieră a „tropismelor". Să notăm că la Mircea Eliade este de asemenea vorba, ca şi la Nathalie Sarraute, de anonimatul personajului într-un roman ce se vrea cu adevărat modern, anonimat dublat de inautenticitatea acestuia, caracteristică şi ea pentru psihologia individului modern. Din punctul de vedere al lui Mircea Eliade, romanul lui Proust nu mai corespunde schimbărilor survenite în mentalitatea omului modern. După el, cel care va vrea să înnoiască romanul, va trebui „să-i uite totodată pe Stendhal şi pe Proust" şi să facă „analiza oceanografică a unui grup uman", „să descrie fiinţele umane aşa cum sînt astăzi, moderne şi civilizate", prezentînd acelaşi aspect neutru, avînd aceleaşi gînduri, aceleaşi „tropisme intelectuale", „folosind aceleaşi expresii verbale".

Dacă anumite reticenţe faţă de opera lui Proust există totuşi deja în critica românească, ele se vor manifesta în mod semnificativ abia cu începere din cel de al cincilea deceniu (textul lui Mircea Eliade citat mai sus nu trebuie pus la socoteală din acest punct de vedere: Proust e văzut aici, aşa cum îl vor vedea şi Noii Romancieri mult mai tîrziu, ca mare novator al romanului modern, dar ca mare novator ale cărui structuri nu mai sînt deja izomorfe cu o societate modernă care nu mai este deja cea a lui Proust), declanşate şi întreţinute poate de anti-proustismul funciar al lui George Călinescu, a cărui autoritate critică s-a exercitat foarte mult şi în această privinţă asupra unei mari părţi a criticii româneşti. În 1939, prin articolul *Camil Petrescu, teoretician al romanului*[12], George Călinescu reacţionează împotriva articolului lui Camil Petrescu *Noua structură şi opera lui Marcel Proust* (articol pe care ne propunem să-l interpretăm în cele ce urmează), opunîndu-l lui Proust pe Balzac, a cărui formulă i se pare mult mai apro-

[12] În „Viaţa românească", XXI, nr. 1, ianuarie 1939.

priată exigenţelor genului, şi suscitînd astfel o polemică cu însemnate urmări pentru felul în care va evolua romanul românesc modern. Dar nu în funcţie de această polemică, oricît de simptomatică ar fi ea, vom reciti aici *Noua structură şi opera lui Marcel Proust*. Scopul nostru, pe cît de limitat pe atît de precis, este de a considera şi de a pune în valoare studiul lui Camil Petrescu ca reflecţie teoretică a cărei importanţă depăşeşte cu mult cadrul strict al literaturii române.

Căci, după noi, *Noua structură şi opera lui Marcel Proust* este unul dintre primele texte care afirmă în chip radical noutatea tentativei proustiene. Dar nu e vorba numai de o intuire corectă a rupturii pe care romanul lui Proust o reprezintă în raport cu romanul zis tradiţional, deşi această intuire ar fi ea singură extrem de preţioasă într-un moment cînd Proust era sau cu desăvîrşire contestat sau acceptat doar în măsura în care romanul său îngăduia o lectură în funcţie de grila unei mimesis de tip balzacian. Avem de-a face cu ceva mult mai important: lectura lui Camil Petrescu nu este una „naivă", empirică; deşi pornind, ca orice lectură, de la o primă intuiţie — intuiţie care, în cazul său, este cea a unui creator, şi a unui creator de romane, statut care îl situează într-o poziţie privilegiată faţă de textul citit — ea o depăşeşte, constituindu-se într-o cunoaştere discursivă. Camil Petrescu întreprinde ceea ce putem deja numi o abordare ştiinţifică a operei lui Proust, încercînd să demonstreze că aceasta se supune unei necesităţi interne care, la rîndu-i, se supune unui riguros izomorfism de structură cu epistemologia contemporană operei. Sintagma — cu adevărat surprinzătoare pentru că ne propune de la bun început un anume mod de a aborda opera literară, mod care ne este astăzi, datorită cercetărilor poeticienilor din ultimele două decenii, atît de familiar — „noua structură", subliniată prin faptul că face parte din titlu chiar, orientează lectura noastră în direcţia, actualmente foarte explo-

Scanned with OKEN Scanner

rată, a izomorfismelor structurale dintre textele artistice şi celelalte „texte" (ce se organizează în contexte) ale lumii unde este produsă opera (produsă, în sensul forte al termenului, de către artist, sau în sensul slab al termenului, de către receptor), texte printre care epistemologia joacă un rol privilegiat, dat fiind că seria textuală epistemologică se situează în imediatitatea seriei de texte artistice: referentul textului artistic nu este cutare lucru, ci imaginea pe care o avem despre el, relaţia între cuvinte şi lucruri fiind mediatizată în funcţie de o epistemă oarecare.

Textul lui Camil Petrescu consacrat lui Proust nefiind probabil atît de cunoscut pe cît ar cere-o importanţa lui, ne vom susţine interpretarea (care, altminteri, ar risca să apară poate ca o speculaţie hazardată) prin cîteva citate mai ample:

„Se poate spune că de aproape un veac încoace, nici un scriitor n'a turburat mai adînc conştiinţa literară a lumii şi mai ales n'a concentrat asupra lui, în aşa măsură, intelectualitatea contemporană decât Marcel Proust.

Naşte întrebarea ce spor aduce deci culturii universale, prin contribuţia lui, şi încă în aşa măsură ca să fie considerat deschizător de eră nouă, poate tot atât cât Balzac însuşi . . .

Şi răspunsul ar putea să fie că *literatura epică de până la Proust nu se mai integra structurii culturii moderne, iar faţă de evoluţia realizată de ştiinţă şi filozofie în ultimii patruzeci de ani, această literatură epică rămăsese anacronică* [subl. ns.].

Se poate preciza anume că arta literară, arta romanului îndeosebi rămăsese într-un stadiu caracterizat anterior, că ştiinţa şi filozofia timpului nostru nu-şi aveau o literatură epică într-adevăr corelativă . . . [. . .]

Dacă afirmăm că literatura unei epoci este în corelaţie cu psihologia acelei epoci, şi dacă stăruim să arătăm că psihologia însăşi este în funcţie de explicaţia

filozofică a timpului, ne reîntoarcem cu şi mai multă îndreptăţire la afirmaţia că o literatură trebuie să fie sincronică *structural* filozofiei şi ştiinţei ei... [subl. ns.]

Şi e tulburător că dacă vrem să ne lămurim literatura epică şi dramatică de dinainte de Proust trebuie să ne întoarcem cu trei veacuri în urmă.

Pornind astfel din preajma marilor sisteme raţionaliste, pregătite şi ele de Renaştere, vom întâlni după cum ştiţi tragedia clasică franceză şi comedia de caracter... Toată concepţia de artă a timpului acesta este raţionalistă... [...]

Dogma acestei literaturi este «caracterul», adică o comportare permanentă, logică... înfăţişată, am spune, «more geometrico»... Literatura înfăţişează cu preferinţă tipuri, ori mai bine spus arhetipuri de oameni. Iată un erou... Cum trebuie să se comporte un erou?... Destul de simplu: un erou e totdeauna viteaz... Iată un avar, cum trebuie să se comporte un avar? E necesar în fiecare manifestare a lui să se vaiete că n-are bani, că e furat. Prin îngrămădire de *trăsături* — termen consacrat şi uimitor de caracteristic pentru acest spirit geometric — prin sporuri de trăsături deci, de acelaşi fel, literatura ca şi psihologia raţionalistă, construieşte tipul risipitorului, al pasionatului, al intrigantului, al generosului, al devotatului total.

Se poate recunoaşte această psihologie nu numai în dogma literară a două veacuri, ci chiar într-o parte constitutivă a literaturii veacului al XIX-lea (în baza acelui principiu biologic care vrea ca straturile să evolueze în răstimpuri inegale, cu întârzieri corespunzătoare compartimentelor respective). Nu greşim, socot, dacă afirmăm că şi azi ambiţia celei mai mari părţi dintre scriitori e să creeze «tipuri». Iar masa mare a publicului cititor caută în romane şi în piese de teatru, în primul rând «caractere». După cum critica, întârziată şi ea la formulele raţionaliste, se consideră depreciată dacă nu

Scanned with OKEN Scanner

condamnă fără drept de apel pe autorul care nu reuşeşte să «contureze» un caracter . . . Această formulă de a «contura» un personaj, de a construi un caracter definit, geometric în comportare, apare de altfel în cele mai multe cronici literare de azi, fără să mai vorbim de naivele manuale didactice, răsplătind cu laudă ori pedepsind cu reproş.

Un suflet este el însuşi o unitate matematică, etern identică cu ea însăşi, cum etern un triunghi echilateral este făcut din trei laturi şi trei unghiuri egale . . . E concepţia raţionalistă clasică, a substanţei imuabile, doctrina leibniziană despre monadele structurale. Sufletul este anume o impermeabilă monadă şi e deci dela începutul lumii, neschimbător, indestructibil, veşnic prin urmare, şi *predestinat*"[13].

În note pe care nu le-am citat, Camil Petrescu face cîteva precizări cu privire la această epistemologie de tip cartezian, pe care o consideră corelativă cu ceea ce el numeşte „vechea literatură" şi pe care o opune „structurii culturii moderne". Raţionalismului clasic dominat de filosofia lui Descartes şi Leibnitz, îi adaugă o „influenţă platoniciană" în ceea ce priveşte „ideea reprezentată ca prototip"[14]. Este, după noi, o observaţie foarte importantă, deoarece, în acest context, ea se întîlneşte cu actualele teorii cu privire la transgresarea, în literatura secolului XX, a cuvîntului vorbit („parole") prin scriitură, a mimesisului, care ar re-produce un cuvînt preexistent, prin producerea de sensuri ţinînd de facerea textului însuşi, sensuri care nu preexistă deci acestuia. Oricît de riscată ar putea părea interpretarea pe care o dăm textului lui Camil Petrescu, nu trebuie niciodată să se uite că lectura noastră se situează prin forţa lucrurilor într-o perspectivă intertextuală. De altfel, acesta este mai ales motivul pentru care am

---

[13] *Ed. cit.*, pp. 377—379. Sublinierile în text.
[14] *Ibidem*, p. 378.

socotit necesar să dăm ample citate din textul lui Camil Petrescu, citate de la care pornind, orice cititor va fi în măsură să-şi construiască propria sa lectură, orice lectură, deci şi a noastră, fiind prin chiar jocul intertextualităţii condiţionată de o anume presupoziţie, ce ar putea fi suspectată, în măsura în care se constituie întotdeauna ca ecran între text (în materialitatea lui neutră, ce se oferă unor multiple lecturi) şi un virtual cititor.

Două lucruri frapează mai cu seamă în studiul lui Camil Petrescu (studiu din care n-am citat decît începutul, dar care continuă, pe un ton şi cu argumente la fel de categorice, pe încă vreo douăzeci de pagini):

1. Ideea cu privire la izomorfismul de structură, izomorfism care, în cele din urmă, se va constitui şi se va impune cu necesitate, între ştiinţa şi filosofia unei epoci pe deoparte, şi arta aceleiaşi epoci şi acestea, pe de altă parte; nici o valoare artistică nu se produce plenar decît în momentul cînd structuri artistice anacronice în raport cu noile structuri ştiinţifice şi filosofice sînt înlocuite de către structuri sincronice cu acestea; lucru important, noutatea instituită în domeniul literaturii prin demersul proustian (pe care romancierul român îl opune, aşa cum face şi critica actuală, celui al lui Balzac) nu este explicată prin influenţa lui Bergson asupra lui Proust, ci printr-o analogie între „metoda" lui Proust şi cea a lui Husserl: „Această punere între paranteze a lumii exterioare este celebra deja operaţie filozofică a reducţiei fenomenologice. [. . .]. Instrumentul său este tot intuiţia (Wesenschau), care singură poate să ne ajute să cunoaştem esenţele"[15].

Acest punct de vedere, ce se impune în Franţa abia în jurul anului 1942, odată cu faimosul text din *Mitul lui Sisif*, a devenit astăzi unul dintre locurile comune ale criticii literare, care caracterizează „scriiturile noi"

---

[15] *Ed. cit.*, pp. 389—390.

Scanned with OKEN Scanner

(cea a lui Proust, cea a Noilor Romancieri şi a succesorilor lor) prin epitetul de „fenomenologice". Cu mult înainte, Camil Petrescu a înţeles că „soluţia [lui Proust — n.ns.] coincide pînă şi în termenii săi cu noua structură filozofică" [cea a lui Husserl — n.ns][16].

În această privinţă atenţia noastră trebuie să fie reţinută, pe de o parte, de apropierea, confirmată mai tîrziu de numeroşi exegeţi, şi dintre cei mai străluciţi (printre care Sartre şi Merleau-Ponty), dintre scriitura inventată de Proust şi filozofia lui Husserl, apropiere ce singură poate da seama de izomorfismul structural al operei lui Proust cu epistemologia care o subîntinde şi, pe de altă parte, de faptul că acest raport nu este văzut ca influenţă, deci ca relaţie orientată într-un singur sens, unul din termenii relaţiei fiind mai curînd pasiv, ci ca analogie, corelaţie între „structuri" de natură analoagă, obţinute în mod autonom una în raport cu cealaltă, prin mijloacele specifice ale activităţii (cunoaşterii) filosofice şi ale activităţii (cunoaşterii) artistice, şi aceasta într-o perioadă cînd conceptul de influenţă prevalează în critica şi istoria literară.

2. Decizia cu care Camil Petrescu opune „vechea literatură" (astăzi se vorbeşte în acelaşi sens de o „literatură tradiţională") unei literaturi noi, moderne, specifice secolului XX, al cărui prim reprezentant cu adevărat total ar fi Proust, punct de vedere ce s-a impus astăzi, exprimă o atitudine radicală care, în 1935, putea trece drept o adevărată erezie.

Felul în care Camil Petrescu caracterizează romanul secolului XIX în primul rînd ca roman care „conturează" „caractere", „tipuri", pentru a-i opune un roman în care nu mai există caractere matematic previzibile, este foarte apropiat de modul în care este pusă problema în critica actuală.

Camil Petrescu a avut, după opinia noastră, şansa

---

[16] *Ibidem*, p. 388.

de a se afla în raport cu opera lui Proust într-un loc privilegiat pe care l-am putea desemna ca fiind un *înlăuntru-înafară*. Prin dubla sa condiţie de *creator* („lectura" operei lui Proust întreprinsă de Camil Petrescu în romanele sale, „lectură" care nu a constituit obiectul analizei noastre, merge mînă în mînă cu „lectura" făcută de el în studiul critic pe care l-am cercetat) şi de cititor aparţinînd unei *alte culturi* decît cea căreia îi aparţine opera lui Proust, el a putut să controleze mai bine în acelaşi timp o interioritate şi o exterioritate, participînd totodată la ele.

Scanned with OKEN Scanner

CRITICA ȘTIINȚIFICĂ

E foarte cu putință ca Émile Hennequin să fi fost descoperit astăzi (marile istorii ale literaturii franceze îl ignoră cu desăvîrșire, nepomenindu-i nici măcar numele) în bună măsură pentru că titlul cărții sale, *Critica științifică*, cristalizează pentru prima oară un concept în jurul căruia au loc în momentul de față arzătoare dezbateri. Ales în chip fericit, acest titlu sună ca un întreg program. Orientarea scientistă pe care o proclamă nu este însă de ajuns pentru a ne face să socotim că e vorba de un program critic foarte apropiat de cele actuale: critica lui Taine ea însăși pornea de la acuzate convingeri și criterii scientiste.

Ce se află în textul de dincolo de titlu? Logica intertextualității ne spune că, în funcție de grila de lectură pe care i-o vom aplica, este foarte probabil că vom putea vedea în el cu precădere o prelungire și o radicalizare a criticii deterministe a secolului XIX, sau, dimpotrivă, o „nouă știință“[1] (cum își autodesemnează Hennequin tentativa) prefigurînd concepții ale „criticii științifice“ actuale.

Întrucît această „nouă știință“ se separă de critica franceză (și europeană) imediat, și mai puțin imediat, anterioară ei? Pentru Hennequin, ce își asumă astfel un rol de inițiator pe plan larg european, această separare este indiscutabilă, idee pe care ține să o marcheze pe întreg parcursul demonstrației sale și în mod special într-un capitol introductiv. El are conștiința oricărui inovator: că își face lucrarea „împotriva“ lucrării pre-

[1] Citățm după Émile Hennequin, *la Critique scientifique*, Paris, Librairie académique Didier, 1888.

decesorilor săi, continuînd-o totodată pe aceasta prin integrarea ei dialectică.

„Critica literară" (vom vedea din cele ce urmează că este implicată aici o opoziție cu „noua știință" a „criticii științifice") de tipul celei exercitate de „Boileau și Perrault asupra operelor lui Corneille și Racine", se constituie ca „gen distinct în cea de a doua jumătate a secolului al XVIII-lea", în Franța „prin La Harpe și *Saloanele* lui Diderot, în Anglia prin Adisson, în Germania prin Lessing". Ea constă, după Hennequin, în examinarea și evaluarea („stabilirea meritului") operelor „în funcție de gustul celui ce le analiza și conform anumitor reguli stabilite prin tradiție", în ultimă instanță în funcție de poetica lui Aristotel. E un „gen literar" (nu un discurs „științific") practicat de autori ce sînt „numai oameni de litere" (în opoziție, se subînțelege, cu oamenii de știință care se vor dedica „noii științe"), presupunînd la cei ce o exercită „multă memorie, un spirit deschis impresiilor artistice, înclinări hotărîte dar obișnuite, o anume moderație spirituală, datorită căreia aprecierile lor sînt conforme cu cele ale publicului, făcîndu-l pe acesta să le adopte". Reprezentanții acestui „gen literar" („critica literară"), descris într-un mod care implică o presupoziție — cît de actuală! — ce-i conferă un statut inferior celui al „criticii științifice", sînt, în secolul XIX, Sarcey, Nisard, Brunetière, critici, după Hennequin, „mai curînd doctrinari decît istorici". Două noi direcții fuseseră însă inițiate de Cousin și Villemain care, deși în pante continuă să procedeze în spiritul „criticii literare", adaugă, dat fiind „reapariția în Franța a științei și a muzei istoriei", „judecăților lor critice despre operă, considerații asupra biografiei și psihologiei autorilor pe care-i studiază, asupra moravurilor epocii în care aceștia trăiesc".

Sainte-Beuve și Taine înaintează fiecare „în cele două direcții deschise de Cousin și Villemain". Primul este „un critic biograf ce nu vede în fiecare scriitor decît

Scanned with OKEN Scanner

latura individuală"; cel de-al doilea, „un critic istoric sau mai exact spus sociologic, ce studiază prin intermediul scriitorului epoca reprezentată de acesta". După Hennequin, Sainte-Beuve confundă două activităţi critice care nu au nici un raport între ele: pe de o parte el vrea să judece opera (să facă deci „critică literară"), pe de altă parte, să cunoască „natura individuală a autorului", „fără să izbutească să vadă că această cunoaştere nu afectează cu nimic plăcerea estetică pe care o pot oferi cărţile acelui autor". Dealtfel, mai arată Hennequin, în starea actuală a ştiinţelor e foarte dificil, dacă nu chiar imposibil, să discerni „acţiunea complexă exercitată de factorii exteriori asupra formării scriitorilor", care influenţe, insistă el, „nu sporesc şi nu diminuează cu nimic valoarea operei pe care au produs-o": observaţie foarte pertinentă din perspectiva actuală, căci nu numai că exprimă o viziune întrutotul modernă cu privire la relaţia autor/om/operă, prin critica adusă „portretului" sainte-beuvian ca modalitate de evaluare a operei, dar şi militează pentru puritatea demersului critic, împotriva eclectismului. Mai surprinşi vom fi poate (surpriză ce va dispare pe măsură ce Hennequin va preciza scopul propriului său demers) constatînd că nu opera, ci „natura individuală" a autorului constituie unul din principalele obiective ale „noii ştiinţe".

Cazul lui Taine este socotit de Hennequin cu totul diferit: demersul acestuia este mai clar şi mai decis, exprimînd o opţiune pentru direcţia „ştiinţifică" (non-„literară"). „Avînd solide studii ştiinţifice, la fel de apt pentru cele mai mari generalizări ca şi pentru cercetarea răbdătoare a detaliilor, însufleţit de îndrăzneala inovatorilor, el a silit critica să facă progrese considerabile şi a constituit-o în ştiinţă". Taine nu mai evaluează operele şi autorii pe care îi analizează. Însuşi faptul că se ocupă de ei este dovada că îi consideră ca avînd valoare estetică. Obiectul lui, mai ales în *Istoria*

Scanned with OKEN Scanner

literaturii engleze şi în *Filosofia artei* este, pe de o parte, analiza raportului dintre autor şi opera sa, pe de altă parte, analiza raportului dintre autor şi ansamblul social din care acesta face parte. Metoda lui Taine este descrisă chiar de acesta ca „un fel de dialectică ce constă în a urca de la operă la omul fizic ce a produs-o, şi de la acest om la omul interior, la sufletul său; apoi la cauzele însele ale acestei constituţii psihologice". După Taine, aceste cauze rezidă „în ansamblul circumstanţelor fizice şi intelectuale ce îl înconjoară pe autor", pe care el le grupează în trei serii: rasa, mediul fizic şi social, momentul, propunînd totodată o „lege de dependenţă mutuală" între o societate dată şi literatura ei. Taine consideră istoria în termeni de psihologie, pentru el cel mai semnificativ dintre toate documentele istorice fiind cartea, iar dintre cărţi, cea mai semnificativă, cea care are cea mai mare valoare estetică. Obiectivul lui Taine, formulat de acesta însuşi, este: „Vreau să scriu istoria unei literaturi şi să caut aici psihologia unui popor". Spiritul artistului, susţine el în *Filosofia artei*, va fi treptat modificat de epocă, trăsăturile sale nonconforme cu aceasta fiind sau distruse sau împiedicate să se manifeste. După Hennequin, Taine a mers prin aceste idei cel mai departe în sensul „criticii ştiinţifice pure" (degajată deci total de prezenţa impură a unui demers critic „literar", existent încă şi la Cousin, şi la Villemain, şi la Sainte-Beuve, adică la precursorii mai timizi, ezitanţi încă, ai „noii ştiinţe"), nici unul dintre ceilalţi critici, francezi şi europeni (Paul Bourget, Jules Lemaître, Anatole France, Brandès, Matthew Arnolds, Pater, Vernon Lee, Symonds, Ruskin; Posnett doar va fi întreprins poate ceva asemănător), neputîndu-i fi, după Hennequin, asemuiţi în această privinţă.

Autorul *Criticii ştiinţifice* îşi numeşte astfel modelele parţiale, printre care Taine figurează în primul rînd. Enumerarea lor coincide cu „istoria dezvoltării treptate

Scanned with OKEN Scanner

a estopsihologiei", încercări ale acesteia constînd în a „determina caracteristicile operelor de artă, *fără a le aprecia* [subl. ns. — această repetată exigenţă a lui Hennequin ne-ar putea face să credem că „ştiinţa" sa e o nouă poetică], şi în a deduce de aici existenţa unei anumite constituţii psihologice a autorilor lor şi a celor în raport cu care, pentru anumite raţiuni, aceşti autori pot fi consideraţi ca fiind tipuri reprezentative" (adică a cititorilor lor).

„Dezvoltarea treptată" a noii ştiinţe este de fapt cea a „criticii ştiinţifice pure", căreia Hennequin îi dă un nume definitoriu pentru caracterul ei pluridisciplinar: estopsihologia (estetica interferată cu o psihologie văzută în dubla ei dimensiune individuală şi socială). De fapt domeniul estopsihologiei, stabilit de Hennequin, după cum el însuşi recunoaşte, în linii doar foarte mari, şi care abia urmează a fi mai specific circumscris (în *Rezumatul* de la sfîrşitul cărţii definiţiile sînt în schimb date în formulări definitive, ce vin în contradicţie cu avansarea mai prudentă a aserţiunilor precedente), se situează la locul de interferenţă nu a două, ci a trei ştiinţe: estetica, psihologia şi sociologia. Cel puţin aceasta e o primă definiţie. Pe măsură ce demonstraţia se dezvoltă, se multiplică şi ştiinţele ce se interferează: istoria, fiziologia, etnologia, etica. Aceasta este reţinută alături de celelalte trei mai sus citate într-o ultimă definiţie: situată la interferenţa dintre estetică, psihologie, sociologie şi etică, estopsihologia „tranşează definitiv problema dintre artă şi morală". Criticul îşi propune să exploreze cu de-amănuntul ceea ce a desemnat ca a fi domeniul „criticii ştiinţifice", „de la secţiunile unde investigaţia a fost dusă pînă foarte departe [aluzie mai ales la ceea ce el va numi „analiza estetică" — n.ns.] şi pînă la cele unde ea nici nu a început încă", operaţie ce va fi urmată de cea prin care sînt definite „relaţiile active şi pasive ale noii ştiinţe cu cele ce s-au născut înaintea ei".

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOTECA DE FILOLOGIE

„Critica ştiinţifică" este aşadar „estopsihologia". Ea e „ştiinţa operei ca semn", ca semn al spiritului care a produs-o, dar şi ca semn pentru spiritul ce o receptează. Consideraţiile de estetică de la care pleacă îi servesc doar ca „date prealabile" (tot astfel cum „legile mecanicii" sînt folosite în „fizică"), ea urmînd să determine psihologia artistului şi a grupurilor umane cărora acesta le slujeşte drept tip.

Obiectul „estopsihologiei" e altul decît cel al „criticii literare", sau al „esteticii pure", care analizează opera de artă în „esenţa, scopul, evoluţia ei", adică „în ea însăşi", în vederea evaluării ei. Această coincidenţă a termenilor „estopsihologie" şi „critică ştiinţifică" (pusă foarte bine în evidenţă şi de identica lor relaţie de opoziţie cu cel de „critică literară") devine pentru cititor o sursă de nedumerire: de ce oare cartea nu se numeşte *Estopsihologia*, titlu mai imediat adecvat conţinutului ei? *Critica ştiinţifică* ar fi deci mai curînd un subtitlu.

„Estopsihologia" porneşte de la anumite manifestări particulare ale unor „inteligenţe" (opere de *diferite feluri:* cărţi, compoziţii muzicale, statui, edificii), pentru a ajunge la acele inteligenţe înseşi şi la grupul de inteligenţe pe care acestea le reprezintă. Ea le analizează nu spre a stabili în ce măsură acele manifestări sînt „frumoase", ci „pentru a afla modul în care ele realizează această frumuseţe", astfel încît să poată fi extras un ansamblu de particularităţi estetice permiţînd stabilirea, la autorii lor şi la cei ce le sînt asemănători (categoriile de „admiratori" corespunzătoare), „unei serii paralele de particularităţi psihologice".

„Metoda" e definită printr-un discurs lapidar de tip ştiinţific, manifestînd, în desăvîrşita lui despuiere, tendinţe „teroriste" ce consună extraordinar cu cele din unele discursuri critice actuale: „Estopsihologia este deci o ştiinţă: ea are un obiect, o metodă, rezultate, probleme. O analiză estopsihologică se compune din trei părţi esenţiale: dintr-o analiză a părţilor componente

Scanned with OKEN Scanner

ale operei, a ceea ce ea exprimă și a felului cum ea exprimă; dintr-o ipoteză psiho-fiziologică construind, cu ajutorul elementelor astfel descoperite, imaginea, reprezentarea spiritului al căror semn sînt, și stabilind, pe cît posibil, faptele fiziologice aflate în corelație cu aceste fapte psihologice. În sfîrșit, într-o a treia parte, analistul, înlăturînd teoria insuficientă a rasei și a mediului [teoria lui Taine — n.ns.], care nu este exactă decît pentru perioadele literare și sociale primitive, considerînd opera însăși ca semn al celor cărora ea le place, și neuitînd că ea este pe de altă parte semn al autorului său, conchide, pornind de la acesta, în legătură cu admiratorii săi". Operele fiind în esență „ansambluri de mijloace prin care se acționează asupra simțurilor, capabile să suscite emoții de un anume ordin", care se caracterizează prin aceea că își sînt „propriul scop", netraducîndu-se în acte imediate („opera de artă este un ansamblu de semne scrise menite să producă emoții inactive"), prima obligație a criticului va fi de a extrage, dintr-una sau mai multe părți ale aceluiași autor, informații de natură *psihologică* [subl. ns.], determinînd natura și particularitățile atît ale mijloacelor folosite cît și ale emoțiilor produse de autor. Acest prim moment va furniza o nouă cunoaștere atît esteticii cît și psihologiei; cel de-al doilea, se raportează de asemenea la „psihologia generală", ajungînd însă nu la cunoașterea mecanismului mental uman mediu, ci la cel al indivizilor excepționali (creatorilor); cel de-al treilea moment va prilejui o cunoaștere privind relațiile dintre operă și admiratorul acesteia, ceea ce va îngădui întemeierea unei științe care pînă acum nu exista decît cu numele: cea a psihologiei popoarelor". În virtutea substituirii ce se operează între o emoție reală și o emoție estetică, în virtutea slăbirii acelei forțe active care este emoția reală, slăbire pricinuită, în cazul unui individ sau al unui popor, de caracterul prevalent al sentimentelor estetice, criticul, prin analiză, va putea

Scanned with OKEN Scanner

ajunge să cunoască „atît intensitatea cît și natura voinței într-un ansamblu social ce posedă o artă", cu alte cuvinte natura comportamentului unui popor (domeniul estopsihologiei este definit și în interferență cu etica). „În rezumat, estopsihologia constituie, prin analizele sale și dimpreună cu psihologia marilor oameni de acțiune [pe care Hennequin o consideră analogă cu cea a artistului, după cum și psihologia maselor care-i urmează este considerată de el ca fiind analogă cu psihologia consumatorilor de artă; relația artist/„grupul său de admiratori" este de asemenea analogă cu relația „mare om de acțiune"/mase care-l urmează — n.ns.], psihologia *aplicată* a popoarelor și a indivizilor." Aceste relații (artist/public, conducător/mase), consideră în mod original Hennequin, sînt supuse „principiului imitației între organisme psihice asemănătoare", „ceea ce reprezintă o varietate particulară a faptului de repetiție, fiind, se pare, o formă a acestui fapt mai proprie societății umane decît ereditatea". „Estopsihologia" se vrea deci o „estopsihologie completă", mijloc total de cunoaștere a indivizilor și a grupurilor umane, știință ce vizează stabilirea „legilor valabile pentru omul social". E o „reprezentare a criticii ce diferă în mare măsură de felul cum este ea concepută de obicei": reînnoită, aceasta devine unul din „punctele de vîrf ale tuturor științelor vieții" (= științelor omului — n.ns.), alcătuind, dimpreună cu acestea, o „imensă *antropologie*" (subl.ns.).

„Critica științifică", în concepția lui Hennequin, *nu este deci o poetică*, de vreme ce nu are drept obiect opera ca atare iar demersul ei vizează, în ultimă instanță, participarea la constituirea unei antropologii totale. Este ea în schimb, cum ne-ar putea face să credem celălalt termen prin care este numită, *o poietică? Fără îndoială că nu*, de vreme ce obiectul vizat nu este nici activitatea specifică prin care este instaurată opera, relația specifică ce-l unește pe artist cu opera sa pe cale

de a se face. Ea *nu este*, evident, nici *o estetică*, de vreme ce nu urmăreşte să analizeze efectul operei asupra cititorului, ci *psihologia* celui ce a produs opera (ca „semn" al spiritului său, „*semn menit să producă emoţii* — subl. ns. — inactive"). Demersul ei este de natură preponderent psihologică şi sociologică (demersul estetic e dat ca procedură prealabilă), şi scopul ei de asemenea. Tentaţia de a vedea în „estopsihologie" o încercare de a elabora o teorie a receptării (în sensul în care o înţelege Jauss şi şcoala de la Konstanz) trebuie de asemenea abandonată: pentru Hennequin, e drept, lectura e „subiectivă", ea variază de la cititor la cititor, dar într-un mod care nu are nici o relaţie cu teoria „orizontului de aşteptare", ceea ce variază fiind „*intensitatea* [subl. ns.] sentimentului" suscitat de operă. Situîndu-se doar la nivel emoţional cu analiza sa, ignorînd total variaţia la nivelul semnificaţiei, Hennequin ne interzice de fapt orice interpretare care ar putea presupune ca premisă implicită a tezei lui conceptul de „lectură plurală" aflat la baza teoriei moderne a receptării. Totuşi, există în concepţia sa un aspect ce ne poate interesa în cel mai înalt grad, şi care permite o deschidere către ideea de pragmatică a operei de artă: opera este văzută în relaţia ei dinamică cu autorul care a produs-o şi cu publicul ei, ea este văzută „în act "şi „situată". „Trebuie să ne obişnuim să considerăm opera în actul însuşi al evoluţiei sentimentelor pe care e menită să le suscite"; opera nu trebuie considerată doar ca un „mecanism demontat", examinat în părţile lui componente, oricît de fină ar fi această „disecţie", ca o maşinărie statică, ci în dinamica ei: „în această stare de descompunere, pentru cei ce au disecat-o astfel sau cărora le este înfăţişată în bucăţi, opera îşi pierde orice virtute operatorie, orice influenţă emoţională; ea este un mecanism ineficace, o maşină demontată, care, examinată în părţile ce o alcătuiesc, este în chip necesar în repaos, şi prin chiar aceasta ne-

Scanned with OKEN Scanner

cunoscută în raţiunea ei de a fi. Opera se comportă în acelaşi fel, şi, cînd i-ai înţeles părţile alcătuitoare şi i-ai enumerat energiile, trebuie să o arăţi *în act* [subl.ns], acţionînd, dezvoltînd într-un suflet uman „undele de *emoţii* [subl.ns.] pe care este menită a le suscita". Ea trebuie arătată, după ce prin analiză s-a pătruns în „interiorul" ei, în scopul de a pune în evidenţă „secretul cauzelor" prin care se explică efectul ce-l are, „frontal şi dinafară, ca o forţă al cărei şoc trebuie măsurat". Studiului prealabil al morfologiei operei de artă îi urmează aşadar cel al „dinamicii operei", care reprezintă adevăratul scop.

Aici de fapt intervine despărţirea de marele precursor: determinismul lui Taine era de natură univocă, mecanicistă, acordînd un rol prioritar factorilor naturali (biologici şi geografici); determinismul lui Hennequin e complex, aproape dialectic, în el prevalînd factorii sociali. Dacă primul cădea cu precădere sub incidenţa ştiinţelor naturii, cel de-al doilea este controlat de ştiinţele omului.

Pentru Hennequin, critica trebuie să fie un demers raţional, sistematic, avînd un obiect clar delimitat şi o metodă riguros elaborată (şi verificabilă prin practică: în *Appendice* ni se oferă „planul unei analize de estopsihologie completă", aplicată „unuia dintre geniile literare cele mai complexe şi mai vaste ale timpului nostru: Victor Hugo"). Statutul şi procedurile ei sînt analoge cu cele ale celorlalte ştiinţe ale omului (recunoscute deja ca atare), şi chiar, în anumite privinţe, cu cele ale ştiinţelor exacte. În fapt, în ciuda voinţei de rigoare, coerenţa argumentelor, ca şi cea a frazelor, este pe alocuri subminată de o gîndire încă nu pe deplin clarificată, şi care ne lasă, dar fără voia ei, să asistăm la efortul de clarificare. Ruptura dintre acest tip de discurs şi ambiţia de a propune o construcţie impecabilă în logica-i carteziană, caracterizează, în cea mai mare parte, *Critica ştiinţifică* a lui Émile Hennequin.

Scanned with OKEN Scanner

Dar cînd am închis cartea, prima iluzie se reface: titlul, intact în prima lui autonomie, dincolo de orice relaţie cu textul căruia-i aparţine, străluceşte din nou în totala lui deschidere spre textele „criticii ştiinţifice" de azi.

Scanned with OKEN Scanner

LA NAUSÉE SAU PRODUCEREA TEXTULUI

La Nausée este o carte mai întîi refuzată: în 1936, de către editura Gallimard[1]. Titlul ei este în acel moment *Melancholia*[2]. Sartre are treizeci şi unu de ani: făcuse strălucite studii de filosofie, pe care o şi preda ca profesor într-un orăşel de provincie, colaborase, împreună cu Paul Nizan, la traducerea *Psihopatologiei* lui Jaspers (1927—1928), publicase *L'Imagination* (1936) şi scrisese nuvela *Érostrate*. *La Nausée* în cele din urmă apare totuşi, în martie 1938, într-o perioadă cînd Sartre terminase *La Psyché*, primă formă a viitoarei *Esquisse pour une théorie des émotions* (1939) şi publicase o parte din nuvelele din *Le Mur* (volumul integral apare în 1939).

Am dat toate aceste detalii pentru a situa *La Nausée* într-o primă etapă a creaţiei sartriene, primă etapă care se încheie odată cu începutul celui de-al doilea război mondial, cînd gîndirea şi opera sartriană se vor modifica sensibil (fapt ce poate fi observat şi la alţi scriitori francezi, la Camus, de exemplu; schimbarea survenită în cazul lui Sartre este însă, credem, de natură mult mai profundă). Le-am dat, totodată, pentru a semnala prezenţa, încă de pe acum, a unui context de creaţie filosofică sartriană cu care opera literară propriu-zisă întreţine (ceea ce îi este specific) încă de

---

[1] Lectura fusese făcută de către Paulhan.
[2] Care trimite la gravura lui Albrecht Dürer.

Scanned with OKEN Scanner

pe acum o relaţie, diferită însă, după cum vom încerca să arătăm, în raport cu modurile ei de manifestare din etapele ulterioare. În sfîrşit, dar nu în ultimul rînd, le-am dat pentru a marca tipul de impact pe care *La Nausée* l-a stabilit cu primul ei editor, primă instanţă de valorizare a sa: refuzul, impact relevant pentru *noutatea* operei (evident, relevant numai în măsura în care a fost confirmată această noutate prin ulterioare valorizări).

Două lucruri ni se impun la o primă abordare a „romanului" *La Nausée:* locul singular pe care-l ocupă în creaţia sartriană, datorită statutului său de *text* (în sensul pe care unii teoreticieni francezi, cu precădere cei ataşaţi grupului Tel Quel, îl dau acestui termen: textul „produce" sensuri, nu „re-produce", nu re-prezintă sensuri ce-i preexistă; el se autodesemnează, fiind totodată propriul său metatext, propunîndu-se cititorului cu insistenţă în modul lui de a fi structurat şi de a funcţiona, în *materialitatea* lui dură, opacă, de obiect textual, deschis unor lecturi multiple şi solicitîndu-le la nesfîrşit, prin chiar rezistenţa obiectuală pe care continuă să o opună odată lectura săvîrşită, ceea ce îi atestă specificitatea de obiect artistic), şi locul singular pe care, în mod cu totul surprinzător *încă* (deşi această evaluare s-a impus în bună măsură, fiind acum pe cale de a se cristaliza într-un clişeu), îl ocupă în literatura franceză a secolului XX ca „nouă scriitură" cu mult premergătoare celei a Noului Roman.

De ce această situare a lui Sartre printre precursorii Noului Roman (relaţia poate fi răsturnată: Noii Romancieri îi sînt precursori, în măsura în care *La Nausée* îşi revelează calitatea de „nouă scriitură" doar citită prin grila de lectură oferită de „noua scriitură" a acestora) continuă să ne surprindă? Fără îndoială, din pricina tuturor presupoziţiilor pe care noi, contemporanii lui, le-am acumulat în legătură cu opera literară a filosofului Sartre. Fără îndoială, de asemenea, şi din pri-

Scanned with OKEN Scanner

cina unei alte presupoziţii: incompatibilitatea, proclamată de toate studiile de literatură franceză contemporană, dintre literatura existenţialistă franceză (sintagmă ce desemnează în fapt romanul cu problematică existenţialistă al lui Sartre, Camus şi Simone de Beauvoir) şi Noul Roman, incompatibilitate reală, dar în care trebuie să sesizăm, şi să menţinem, un raport, fie el şi de semn negativ. Noul Roman se postulează ca anti-roman nu numai faţă de romanul de tip balzacian, ci şi faţă de cel existenţialist[3], care, cronologic, îl precede îndeaproape. De ce nu am putea răsturna relaţia şi să vedem în Sartre un scriitor ce începe la un moment dat, determinat de o nouă „punere în situaţie", istorică şi existenţială, ce-i revelează necesitatea presantă a angajării, să scrie un alt fel de literatură, o anti-literatură în raport cu anti-literatura pe care o făcuse pînă atunci (termenul de anti-literatură recăpătînd aici primul lui sens, propriu, prin care „actul" este privilegiat în raport cu „literatura", ce nu va mai avea decît rolul de a-l consemna, de a depune mărturie despre el)?

---

[3] Sînt cunoscute paginile în care Robbe-Grillet discută, de pe poziţii opuse, *L'Étranger* şi *La Nausée*, reproşîndu-le, în fapt, apartenenţa la vechea literatură prin imaginea analogică antropomorfă (prezentă în *L'Étranger* mai ales în a doua parte). Pentru Nathalie Sarraute, în schimb, *La Nausée* este una dintre operele „cele mai importante ale timpului nostru". Literatura pe care o face romanciera franceză este tipologic foarte aproape de cea realizată de Sartre prin *La Nausée* (nu e vorba aici de „influenţe", *Tropismes* apărînd în acelaşi an cu *La Nausée* şi fiind parţial scrisă — şi publicată: în revista lui Sartre „Les Temps modernes" — cu cîţiva ani mai înainte). Importanta prefaţă a lui Sartre la *Portrait d'un inconnu* (1948) este manifestarea aceleiaşi înrudiri tipologice. Comentariul lui Sartre la romanul lui Nathalie Sarraute, desemnat aici pentru prima oară ca anti-roman (termen ce va fi curînd aplicat întregii „şcoli" a Noului Roman), îşi poate avea aplicarea şi la *La Nausée*. Asemenea comentarii bivalente (prin care scriitorul, analizînd o altă creaţie, îşi analizează totodată propria creaţie) sînt aproape o regulă în cazul tuturor scriitorilor importanţi, prin ele punîndu-se în evidenţă o funcţie critică imanentă activităţii artistice.

Scanned with OKEN Scanner

Aceste constatări pot fi reformulate astfel: Sartre este mare scriitor, *inventator al unui nou limbaj*, doar în *La Nausée*, absolutizare ce poate să pară excesivă, dar pe care nu o putem atenua decît eventual prin adaosul: ca mare scriitor, deci ca inventator al unui nou limbaj, el se manifestă în parte și în alte cîteva opere, aserțiune pe care o știm discutabilă, deoarece opera — și activitatea specifică prin care ea e instituită — trebuie privite întotdeauna ca tot: tehnicile simultaneiste utilizate, de exemplu, în *Les Chemins de la liberté*, apar ca fiind placate pe un ansamblu — structura romanului de tip esențialist — ce rămîne heterogen în raport cu ele.

Îndată după *La Nausée*[4], Sartre începe să se despartă de literatură, sau poate ar fi mai corect să spunem, lucru pe care vom încerca să-l și argumentăm, că literatura se desparte de Sartre. Despărțirea va fi relativ lentă. Etapele ei: ciclul, rămas neterminat, *Les Chemins de la liberté — L'Âge de raison*, 1945; *Le Sursis*, 1945; *La Mort dans l'âme*, 1949 — și, paralel cu acesta, piesele de teatru, de la *Les Mouches*, 1943, și *Huis clos*, 1945, și pînă la *Les Séquestrés d'Altona*, 1960. Unele pagini din *La Force de l'âge* de Simone de Beauvoir, precum și *Les Mots* (1963) par a spune că este vorba de o despărțire programatică: sînt descrise aici fascinația și totodată repulsia trăite de Sartre față de literatură ca activitate de creație imaginară, fictivă, și față de actul însuși de a scrie, resimțit ca inautentic, ca o „punere în scenă" (prin dedublarea pe care o comportă: scriitorul scrie despre experiența lui existențială, dar, în chiar momentul cînd scrie, se distanțează de ea, o trucheză deci, tocmai pentru a putea scrie despre ea), și totodată ca van, derizoriu (pentru că, după

[4] Nuvelele din *Le Mur*, dintre care unele oarecum apropiate ca modalitate de *La Nausée*, sînt scrise și publicate într-o perioadă de coincidență parțială cu scrierea și publicarea acestui roman.

Sartre, nu are putere de intervenţie în realitate, nu are puterea de intervenţie a altor acte[5]).

Dar, *în fapt*, a fost oare cu putinţă vreodată pentru un artist o asemenea despărţire? Sau mai curînd *programul* se află nu la originea despărţirii, ci e doar o tentativă (ce nu-şi cunoaşte deloc sau în cea mai mare măsură statutul ei de act determinat şi nu determinant) de a motiva *a posteriori* despărţirea, şi de a o face astfel suportabilă prin ceea ce devine un mod de a o asuma? Iată această motivare, aşa cum o dă Sartre însuşi, la mai mult de un sfert de secol după scrierea textului *La Nausée:* „A scrie a însemnat multă vreme pentru mine a cere Morţii, Religiei, sub o mască, să-mi smulgă viaţa de sub incidenţa hazardului. Am aparţinut unei Biserici. Militant, am vrut să mă salvez prin opere; mistic, am încercat să dezvălui tăcerea fiinţei printr-un murmur contrariat de cuvinte şi, mai ales, am confundat lucrurile cu numele lor: asta înseamnă a crede. Aveam orbul găinilor. Atîta vreme cît m-a ţinut, m-am socotit salvat. Am reuşit la treizeci de ani această lovitură de maestru: să scriu în *La Nausée* existenţa nejusti-

---

[5] „Am văzut copii murind de foame. În faţa unui copil care moare, *La Nausée* înseamnă prea puţin", spune Sartre, într-un interviu dat ziarului „Le Monde". Iată răspunsul lui Jean Ricardou, în cadrul unei dezbateri pe tema *Que peut la littérature?* ce are loc în 1964 între Simone de Beauvoir, Semprun, Berger, Faye, Ricardou: „Ce poate face *La Nausée?* În mod evident, această carte, şi altele încă... determină, prin simpla ei prezenţă (şi, după cum vom vedea, indiferent de ficţiunea ei), spaţiul prin care moartea unui copil prin inaniţie este un scandal: ea dă deci un *sens* acestei morţi. Fără prezenţa literaturii (şi trebuie să înţelegem *prezenţă* în accepţia cea mai puternică a termenului), undeva în lume moartea unui copil n-ar avea mai multă importanţă decît cea a unui animal dus la abator." (în *Problèmes du Nouveau Roman*, Seuil, 1967, p. 17).

Intervenţia lui Ricardou arată limpede că *La Nausée* era, în 1964, receptată, din perspectiva grupului Tel Quel, ca *text prezent în materialitatea lui* şi avînd capacitatea, ca text participant la o revoluţionare a structurilor limbajului poetic, să ducă şi la o revoluţionare a structurilor sociale.

Scanned with OKEN Scanner

ficată, sălcie, a semenilor mei, şi să o scot pe a mea din cauză. *Eram* Roquentin, arătam prin el, fără nici o complezenţă, urzeala vieţii mele; totodată eram *eu*, alesul, analistul infernului, fotomicroscop de sticlă şi oţel aplecat asupra propriilor mele sucuri protoplasmatice. [...] Trucat pînă în oase şi mistificat, scriam voios despre nefericita noastră condiţie. Dogmatic, mă îndoiam de toate în afară de faptul că sînt alesul îndoielii; restabileam cu o mînă ceea ce distrugeam cu cealaltă, şi vedeam în nelinişte garanţia propriei mele linişti; eram fericit"[6].

Sartre ar fi evoluat astfel prin decizie personală (trecînd prin etapa unei literaturi „angajate", a cărei definire rămîne la Sartre ambiguă[7], atîta vreme cît conceptul însuşi de literatură este abordat de el în termeni de act iluzoriu, automistificator şi mistificator) de la literatură la nonliteratură, în ultimele două decenii ale existenţei sale el implicîndu-se cu precădere (vrînd cel puţin să se implice cu precădere) în acţiunea politică susţinută de o reflecţie filosofică ce se apropie şi se distanţează alternativ de marxism. Totodată, în aceeaşi perioadă, în mod simptomatic, din punctul nostru de vedere, în activitatea lui capătă o pondere importantă reflecţia asupra literaturii (eseurile din *Situations* şi mai ales monumentalul studiu despre Flaubert, *L'Idiot de la famille*), manifestare, după părerea noastră, a unei nostalgii, a unei despărţiri încă neconsumate, mai bine zis încă nu total asumate.

Căci nu asistăm oare tocmai acum la adevăratul act de mistificare şi automistificare, acum, cînd scriitorul, părăsit de putinţa scriitoricească, încearcă să-şi justifice

---

[6] *Les Mots*, Gallimard/Blanche, pp. 209—210, subl. în text.

[7] Pentru ambiguităţile gîndirii sartriene precum şi pentru alte numeroase observaţii deosebit de interesante cu privire la opera lui Sartre în general şi la *La Nausée* în particular, a se vedea studiul introductiv al lui Romul Munteanu la *Greaţa*, Minerva, B.P.T., 1981.

Scanned with OKEN Scanner

ne-putința deghizînd-o în opțiune și atribuindu-și astfel un rol frumos? Nu avem oare mai bune argumente pentru a presupune că Sartre este abandonat treptat[8] de literatură, despărțindu-se de ea prin romane și piese de teatru care încep tot mai mult să devină instrumente de ilustrare, și de mai largă vehiculare, a ideilor filosofului, pe măsură ce, printr-un lent și subteran proces, discursul filosofic invadează discursul literar, evacuîndu-l în mai mari sau mai mici zone, pentru a i se substitui?

Acest proces ireversibil (pe care moartea lui Sartre l-a statuat ca atare, în orice caz), ascultă de legi tot atît de obscure, și doar în foarte mică măsură analizabile (fenomenul poate fi cel mult parțial descris, dar explicarea lui rămîne incertă), în cazul concret Sartre (dar și în cazul tuturor constructorilor de opere artistice ce au cunoscut evoluții analoge) ca și procesul prin care Sartre intră în literatură, intră în textul *La Nausée*.

Contextul filosofic există și în acest moment al *intrării* în „spațiul literar": de formație și cu pasionate preocupări filosofice (concretizate în cîteva scrieri arătate mai sus), Sartre descoperă fenomenologia lui Husserl tocmai într-un moment cînd este pe cale de a pune premisele propriei sale filosofii, pe care le regă-

---

[8] O separare bruscă ar fi putut mai curînd să fie justificată ca act determinant și nu determinat. Astfel, despărțirea bruscă și definitivă de poezie (Rimbaud nu va mai scrie niciodată *despre literatură*) a poetului *Iluminărilor* ar putea fi interpretată ca opțiune. Și totuși, ea nu poate fi oare redusă și la dimensiunea de act *determinat* de incapacitatea (trăită de Rimbaud ca virtualitate) de reînnoire formală? În acest caz, nu putem vorbi oare mai curînd de asumarea unei situații de fapt (incapacitatea de reînnoire formală după ce o formulă a fost explorată „pînă la capăt", acest „pînă la capăt" fiind relativ, în speță un „pînă la capăt" al fiecărui artist în parte) ca rezultat al refuzului de a trișa în plan artistic (autopastișarea fiind o formă de mistificare și automistificare)?

Scanned with OKEN Scanner

seşte, cel puţin în parte, în opera fenomenologului german. E o re-cunoaştere aproape dramatică, relatată de Simone de Beauvoir în memoriile sale: „El [R. Aron] îl studia pe Husserl. Cînd a venit la Paris, i-a vorbit despre acesta lui Sartre. Petreceam împreună o seară la «Le Bec au Gaz» din strada Montparnasse; am comandat specialitatea casei: cocteiluri cu suc de caise. Aron arătă către paharul său: «Vezi, dragul meu, dacă eşti fenomenolog, poţi vorbi despre acest cocteil, şi faci astfel filosofie!» Sartre aproape păli de emoţie; era tocmai ce dorea să facă de ani de zile: să vorbească despre lucrurile pe care le atingea, şi să facă astfel filosofie. Aron îl convinse că fenomenologia răspundea întocmai preocupărilor sale: depăşirea opoziţiei dintre idealism şi realism, afirmarea suveranităţii conştiinţei şi totodată a prezenţei lumii aşa cum ni se oferă ea nouă." În urma acestei conversaţii ce are loc în 1933 (R. Aron studia la Institutul francez din Berlin, unde îşi va face curînd şi Sartre studiile), Sartre citeşte lucrarea lui E. Lévinas despre Husserl, lectură astfel comentată (în continuarea textului de mai sus) de către Simone de Beauvoir: „Avu o strîngere de inimă cînd găsi aici aluzii la contingenţă". „Cineva i-o luase oare înainte? Citind mai departe, se linişti. Contingenţa nu părea să joace un rol important în sistemul lui Husserl"[9].

Încercăm să propunem această ipoteză: Sartre ezită în acest moment între discursul filosofic şi cel artistic (literar). În direcţia discursului literar, o nouă ezitare: între poem şi „roman", Sartre scriind, lucru mai puţin cunoscut, în 1929, poeme, dintre care unul, *L'Arbre*, va fi astfel comentat de Simone de Beauvoir: „Ca mai tîrziu în *La Nausée*, copacul, prin vana-i proliferare, indica tocmai contingenţa". Contactul cu acea „substanţă nouă" (pentru a relua o binecunoscută formulă a lui Nathalie Sarraute privitoare la propria ei expe-

[9] *La Force de l'âge*, Gallimard, 1960, p. 143 şi p. 142.

Scanned with OKEN Scanner

rienţă creatoare) care este „contingenţa" e încă i-mediat, puternic ataşat domeniului senzorialului, neconceptualizat, în egală măsură deschis spre calea cunoaşterii prin concept (filosofică) şi spre cea a cunoaşterii prin metaforă (poetică). Discursul filosofic sartrian nu este în acel moment (cel al genezei textului *La Nausée*) decît un vag proiect, o umbră ce abia se profilează, el nu s-a interpus încă între lume şi conştiinţa care o percepe. În raport cu discursul abstract, raţional, al filosofului (oricît de concret s-ar postula, şi oricît de înrădăcinat s-ar recunoaşte, la origine, în zone ale iraţionalului, chiar şi discursul fenomenologilor şi al existenţialiştilor alunecă mereu spre pietrificare — stabilizare — terminologică şi spre sistematizare), discursul artistului este in-format (şi) de zone iraţionale şi de moduri ale concretului menţinute active, atît unele cît şi celelalte, pe tot parcursul producerii lui. Sartre este „fericit" scriind *La Nausée* (după propria-i mărturisire) tocmai pentru că în acel moment pentru el „lucrurile se confundau cu numele lor" (cf. mai sus citatul din *Les Mots*), constatare prin care este desemnat însuşi modul poetic de a aprehenda (cunoaşte) lumea, des-prinderea lucrurilor de numele lor reprezentînd demersul opus, conceptualizator (filosofic).

Coincidenţa aceasta originară a celor două tipuri de cunoaştere este sesizată de însuşi Sartre, într-un text cît se poate de semnificativ: „Husserl a introdus din nou oroarea şi farmecul în lucruri. *El ne-a restituit lumea artiştilor* [subl. ns.] şi a profeţilor: înspăimîntătoare, ostilă, primejdioasă, cu ostroave de har şi de iubire. [. . .] Ne vom descoperi pe noi înşine nu în cine ştie ce loc retras, ci pe stradă, în oraş, în mijlocul mulţimii, ca lucru printre lucruri, ca om printre oameni"[10]. Copacul,

[10] Cf. articolul, scris în 1939, *Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl: l'intentionnalité* (reluat în *Situations* I), *apud* Georges Raillard, *«La Nausée» de J.—P. Sartre*, Paris, Librairie Hachette, 1972.

Scanned with OKEN Scanner

temă ce va reveni și în alte texte cu caracter filosofic și autobiografic (cf. *Les Mots* mai ales), slujește nu o dată drept „suport al reflecției lui Sartre asupra raportului dintre conștiință și obiect"[11]. În articolul citat, mai întîlnim: „A cunoaște înseamnă a «exploda către», a te smulge intimității gastrice pentru a alerga, acolo, dincolo de sine, acolo, lîngă copac, și totuși în afara lui, căci el îmi scapă și mă respinge și eu nu mă pot pierde în el așa cum nici el nu se poate dilua în mine: în afara lui, în afara mea." Ceea ce am identificat ca fiind la origine coincidență între cunoașterea de tip artistic și cea de tip filosofic generează, în chip firesc, o ezitare a lui Sartre între două tipuri de demersuri.

După Simone de Beauvoir, ea este cea care ar fi orientat *La Nausée* către literatură (mărturie ce nu are valoare decît în măsura în care este o nouă dovadă a coincidenței de planuri semnalată de noi; altminteri, Sartre nu a făcut decît ceea ce în acel moment stătea în primul rînd în putința, și în dorința lui de a face, dincolo de orice îndemnuri sau încuviințări venite din partea altcuiva): „Am insistat ca Sartre să confere descoperirii făcute de Roquentin o dimensiune romanescă, introducînd în povestire puțin din acel suspans care ne plăcea atît de mult în romanele polițiste. A fost de acord"[12].

Orice tentativă de explorare a domeniului activității spirituale prin care opera este instituită, domeniu tratat indistinct de cel al poeticii sau al esteticii pînă la Valéry, și pe care acesta îl desemnează ca specific, numindu-l *poietic*[13], comportă mari riscuri și e nu o dată

---

[11] Cf. Georges Raillard, *op. cit.*, care semnalează recurența „temei" copacului prin numeroase și variate citate ce ni se par deosebit de utile întru demonstrarea tezei noastre.

[12] *La Force de l'Âge*, *op. cit.*, pp. 111—112.

Ar mai fi de remarcat că poeticitatea textului *La Nausée* e departe de a sta în suspansul (destul de precar) de care uzează.

[13] Cf. Valéry, *Introduction à la poétique*, Paris, Gallimard, 1938.

Scanned with OKEN Scanner

condamată să rămînă la stadiul ipotezelor. Dar oricît de fragile ar putea fi rezultatele analizei pe care am sugerat-o, fragile pentru că ne vom afla întotdeauna în imposibilitatea de a le proba pozitiv, adică altfel decît prin acumulare de cazuri analoge, anumite fapte ne îngăduie să înclinăm totuşi mai curînd spre ele decît spre alte rezolvări.

Momentul *La Nausée* este cel în care Sartre se angajează pe calea cunoaşterii artistice, care este facere (deci acţiune) salvatoare, singura în măsură (pentru Sartre, atunci) să justifice existenţa fiinţei umane, să o sustragă acelui mod de a fi „de trop" al lucrului, să o sustragă, altfel spus, hazardului, contingenţei, statuînd-o ca necesitate. Din imperiul lui „a exista", artistul (dar şi cititorul), prin operă, trece în imperiul lui „a fi": „Ea [melodia pe care Roquentin o ascultă la patefonul unei cîrciumi, scenă relatată în ultimile pagini ale romanului — n.ns.] nu există, de vreme ce nu are nimic de prisos: tot restul lumii este de prisos în raport cu ea. Ea *este* [subl. în text].

Şi eu, de asemenea, am vrut *să fiu* [subl. în text]. Nici n-am voit altceva decît aceasta; iată taina vieţii mele: în adîncul tuturor acelor încercări ce păreau fără nici o legătură între ele, regăsesc aceeaşi dorinţă: să izgonesc existenţa din mine, să golesc clipele de grăsimea lor, să le storc, să le usuc, să mă purific, să mă întăresc, pentru a scoate în cele din urmă sunetul net şi precis al unei note de saxofon. [...] de partea cealaltă a existenţei, în acea altă lume ce poate fi văzută din depărtare, dar fără ca să te poţi vreodată apropia de ea, o mică melodie a început să danseze, să cînte: «Trebuie să fii ca mine; trebuie să suferi în măsură»"[14]

Această „temă" a „salvării prin artă"[15], atît de carac-

---

[14] Sartre, *La Nausée*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 244—245.

[15] Ea e în general specifică literaturii franceze a secolului XX, făcînd pandant cu „tema" „salvării prin acţiune", acţiune înţe-

teristică pentru prima perioadă a creaţiei sartriene, prezintă nu puţine analogii cu „tema" „salvării prin artă" aşa cum apare ea la Valéry, şi mai ales la Proust.

Ca şi la Proust[16], „tema" operei artistice ca „act salvator" este în *La Nausée textualizată*, în sensul că textul *La Nausée* este o spunere despre FACEREA TEXTULUI. Este o istorie a naşterii continue a textului literar care este *La Nausée*, dar şi a oricărui alt text artistic. Există aici un foarte mare număr de termeni prin care este denotat sau conotat nu numai domeniul literaturii ci şi cel al picturii, gravurii, muzicii, şi care funcţionează ca tot atîtea „puneri în abis" la nivelul ficţiunii dar şi la cel al naraţiunii, ca tot atîtea enclave ce întreţin cu ansamblul care este textul o relaţie de similitudine (pentru a relua definiţia generală dată de Lucien Dällenbach „punerii în abis"[17]). Listele ce s-ar putea da cu astfel de termeni sau cu microtextele conotate ca vizînd procesul travaliului artistic sînt impresionante, atît de impresionante încît nu mai pot fi atribuite doar efectului realizat prin aplicarea unei grile de lectură oferită de noile scrieri romaneşti din ultimile trei decenii ale secolului nostru, ci însăşi concepţiei pe care o are Sartre despre roman în momentul în care scrie *La Nausée*.

Iată doar un foarte mic număr de exemple (eseul de faţă nu se vrea, şi nici nu poate fi, şi nici nu trebuie

---

leasă ca aventură individuală sau ca acţiune solidară cu destinul unu grup social. Oscilaţia între „salvarea prin artă" şi „salvarea prin acţiune", ce poate fi întîlnită la cîţiva dintre cei mai importanţi scriitori francezi din această epocă (Montherlant, Malraux, Camus) este şi cea a lui Sartre însuşi. Am putea, de asemenea, spune că evoluţia lui Sartre este, sub acest raport, inversă faţă de cea a lui Malraux (în ceea ce priveşte *ideea* de salvare prin artă, nu în realizarea ei artistică).

[16] În a cărui masivă operă există însă şi pasaje în care „tema" este „expusă" printr-un discurs care o explicitează şi o problematizează.

[17] Cf. *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.

Scanned with OKEN Scanner

să fie, exhaustiv — funcționalitatea lui fiind alta: cea de stimulare a unui apetit de lectură prin sugerarea unui demers oarecum surprinzător): naratorul ține un jurnal care este însuși textul cărții *La Nausée* pe cale de a se scrie (procedeul amintește într-o oarecare măsură de „punerea în abis" din romanul lui Gide *Falsificatorii de bani*), text decupat pe zile („Lundi 29 janvier 1932", „Mardi 30 janvier" etc.), decupaj ce stabilește o relație de izomorfism între *viață* și *carte;* el scrie totodată o carte despre viața unui personaj istoric, domnul de Rollebon, carte abandonată și repudiată la un moment dat în favoarea activității scripturale cu adevărat „salvatoare" care este jurnalul, adică adevărata Carte, cealaltă, dat fiind caracterul ei preponderent referențial, denotativ, prin care se comunică o cunoaștere preexistentă facerii textului, înscriindu-se printre activitățile mecanice, rutiniere ale celor pe care Roquentin îi numește „les salauds"; polemica dusă cu o literatură a reprezentării, polemică imanentă întregului text, apare explicitată într-un fragment ca acesta: „orașele nu dispun decît de o singură zi, ce revine, mereu aceeași, în fiecare dimineață. Abia de se face ceva mai ferchește duminicile. Imbecilii. Mi-e silă cînd mă gîndesc că o să le văd iarăși fețele buhăite și sigure de sine. Legiferează, *scriu romane populiste* [subl.ns.], se căsătoresc, cad în enorma prostie de a face copii"[18] etc.; unul dintre personaje este desemnat prin numele, comportînd conotații livrești, de L'Autodidacte; Any, un alt personaj, vrea să-și trăiască existența ca pe un rol, să o organizeze într-o serie de „momente perfecte", omologabile cu o serie de gravuri ce i-au frapat imaginația în copilărie; aceeași Any afirmă ideea imposibilității oricărei acțiuni, conotația fiind: ideea posibilității artei ca singură acțiune prin excelență: „vroiam să acționez. Știi, cînd ne jucam de-a aventurierul și de-a aventuriera:

[18] *La Nausée, ed. cit.*, p. 222.

Scanned with OKEN Scanner

tu erai cel căruia i se întîmplă tot felul de lucruri, eu cea care le face să se întîmple. Spuneam: «Sînt un om de acţiune». Îţi aminteşti? Ei bine, acum spun doar: nu poţi fi un om de acţiune"[19]; o parte din peregrinările lui Roquentin au loc în spaţiul artificial, riguros organizat, al unei biblioteci publice, propus în opoziţie cu spaţiul natural, proliferant, dezorganizat, al Grădinii Publice etc. etc. Toate aceste „semnale", „indicii", „urme", „teme"[20], sau cum vrem să le numim, instituie şi susţin un raport de omologie între *a scrie* (ce devine aici acţiunea prin excelenţă) şi *a fi* (nu a *exista*).

Încă o dată vom reveni la ideea definirii textului literar, în ceea ce are el specific, ca text care nu re-prezintă o cunoaştere ce-i preexistă ci produce o cunoaştere în şi prin propria-i producere. Faţă de alte texte, ce se pretează la atare definiţie şi prin care sînt desemnate cu precădere forme inventate de secolul nostru[21], textul *La Nausée* se află într-o situaţie specială: toate presupoziţiile cititorului îl fac pe acesta să considere că, în cazul acestui scriitor-filosof, o anumită problematică preexistă textului literar, care nu ar face decît să o re-producă (nu ar produce-o; un exemplu ilustru de asemenea operă ce re-prezintă o problematică filosofică preexistentă este *Ciuma* de Camus). Or, întreaga carte, abordată la multiple nivele, nu face decît să spună acest lucru: „revelaţia", „greţii" nu are loc decît în şi prin scriitură, producerea cărţii este concomitentă cu această

---

[19] *La Nausée, ed. cit.*, p. 212.

[20] Reluăm o terminologie utilizată de Jean Ricardou şi de alţi scriitori din grupul Tel Quel.

[21] A se vedea expunerea lui Jean Ricardou din *Nouveau Roman; hier, aujourd'hui*, 1, Paris, Union générale d'Éditions, 1972, p. 72, unde figurează schema:

Epoca clasică	Epoca romantică	Epoca modernă
Retorică	Expresie Reprezentare	Producere

Scanned with OKEN Scanner

evidență existențială, nici una nici cealaltă nepreexistîndu-și.

Prin procesualitatea care este producerea textului, subiectul cunoscător (autorul) ia cunoștință de propria-i relație cu existentul (cu trecutul său, de fapt, într-un sens foarte apropiat de cel proustian), depășind astfel starea de „a exista" (proprie celor numiți de Sartre *les salauds*), prin trecerea în starea de a scrie/a fi. Starea de evidență existențială este de natură analogă cu cea de evidență poetică (a se vedea cunoscutele pasaje în care referentul care este realul în fizicalitatea lui — Castanul din Grădina Publică, Mîna[22] etc. etc. — este perceput *altfel*, *deformat*, *prin metaforizare*, în raport cu percepția abstractă care este de obicei percepția noastră, deformat, adică, prin acea percepere concretă care este perceperea artistică.

Trecerea de la non-text la text (literar) este trecerea de la perceperea automată, rutinieră a existenței la o nouă percepere a ei, la evidența poetică numită *Greața*. Am putea spune așadar în concluzie, punînd între cei doi termeni un semn de egalitate impus de demonstrația noastră, că *facerea textului este Greața*. Din pur filosofic, așa cum a fost receptat pînă acum, conceptul sartrian de „greață" poate deveni un concept foarte operant în orice tentativă de descriere a fenomenologiei producerii textului artistic.

---

22 Mulți artiști, și mai cu seamă mulți poeți, arată că momentul cînd au început să scrie coincide cu un mod nou de a-și percepe propria mînă, ca pe un obiect straniu și străin. Perceperea altor obiecte (inclusiv părți ale propriului trup) ca „străine", este frecvent invocată ca fiind simultană cu intrarea în starea de a scrie, dar mîna, printre ele, se bucură de o situație privilegiată. Un studiu de psihanaliză a creației ar putea da, neîndoielnic, interesante rezultate în această privință.

Scanned with OKEN Scanner

FLAUBERT

„Tout changement d'époque vaut un changement de lecteur."

Valéry

1. Cel ce „influenţează" literatura de astăzi şi este „influenţat" de ea. Opera lui Flaubert ca interogaţie (şi ca loc predilect al unei interogaţii actuale) asupra fiinţei şi devenirii literaturii.

„Din aceste două cărţi s-a născut întreg romanul modern" scrie Théodore de Banville la moartea lui Flaubert. Cele două cărţi sînt *Doamna Bovary* şi *Educaţia sentimentală*, în care contemporanii văd modele ale unui roman suprem „impersonal" şi „obiectiv", „ştiinţific" pînă la cruzime, adevărată explorare anatomică şi chirurgicală în realitatea imediată (altfel spus comună, anodină), psihologică şi socială. Afirmaţia lui Banville, avînd valoare de adevăr pentru momentul cînd a fost făcută, poate fi (şi a fost) asumată şi de epoca noastră şi, dintr-o perspectivă cu funcţie integratoare potenţată, extinsă la întreaga operă flaubertiană, deşi pentru noi ea trimite la un cu totul alt adevăr. Ne-am înşela dacă i-am atribui spectaculoase calităţi premonitorii (în asemenea cazuri există întotdeauna această tentaţie), astăzi „romanul modern" însemnînd cu totul altceva decît în 1880, iar Flaubert fiind revendicat ca unul din marii lui precursori pentru raţiuni, am zice, opuse celor pe care se întemeia lectura lui Banville, condiţionată de epistema secolului XIX şi de omniprezenţa spiritului balzacian.

Cînd Proust spune, vorbind despre „subiectivismul" lui Flaubert, despre „noua viziune romanescă" a aces-

Scanned with OKEN Scanner

tuia: „Revoluția s-a săvîrșit: ceea ce pînă la Flaubert era acțiune devine impresie" (*În legătură cu stilul lui Flaubert*); cînd Nathalie Sarraute exclamă cu fervoare de neofit: „În acest moment, maestrul nostru, al tuturor, este Flaubert. În privința sa există unanimitate — el este precursorul romanului actual. Opera sa [...] răspunde preocupărilor și exigențelor scriitorilor de astăzi" (*Flaubert precursorul*); cînd Alain Robbe-Grillet, opunîndu-l pe Flaubert lui Balzac, se referă la descrierea caschetei lui Charles, din primele pagini ale *Doamnei Bovary*, arătînd că „obiectul aparține deja suprarealismului sau Noului Roman" (*Interviul* din „L'Express", 7 aprilie 1968) — lectura lor intră în conflict cu cea a lui Banville, deși în numele unui criteriu comun: modernitatea lui Flaubert[1].

Iată o situație caracteristică la care se poate reflecta totdeauna cu mult folos: receptat ca „modern" de către contemporanii săi, Flaubert este astăzi, de asemenea, citit ca „modern"[2] de către creatorii noilor scrieri europene din secolul XX, „romancieri", „poeți", „dramaturgi" sau „critici" (ghilimelele vor să marcheze ster-

---

[1] Numărul comemorativ al revistei „Littérature" (15 octombrie 1974) este intitulat *Modernité de Flaubert*.

[2] Într-o scrisoare din 1894 adresată lui Gide, Valéry scria: „...l-am detestat pe Flaubert așa cum pisica detestă cîinele". Iar după 50 de ani, în 1942, în prefața la *Ispitirea Sfîntului Anton:* „De ce n-aș declara de la bun început că nici *Salammbô*, nici *Doamna Bovary* nu mi-au plăcut niciodată, unul cu tablourile sale erudite, atroce și somptuoase, celălalt cu «adevărul» său mediocru, minuțios reconstituit. Flaubert, împreună cu epoca sa, credea în valoarea «documentului istoric» și în observarea brută a prezentului. Dar aceștia sînt idoli zadarnici. Singura realitate în artă este arta. Cel mai onest om cu putință, și cel mai respectabil dintre artiști, dar spirit fără prea multă grație și profunzime, Flaubert a fost fără apărare împotriva formulei atît de simple pe care o propune realismul («acel realism la modă în 1850 — precizează mai jos Valéry — care nu știe să facă prea bine deosebirea între observația precisă a savantului și constatarea brută, în afara oricărei selecții, a lucrurilor») și împotriva autori-

gerea frontierelor dintre genuri în literatura actuală, situaţie la care experienţa flaubertiană a contribuit în mod hotărîtor, „influenţa" sa exercitîndu-se aşadar astăzi nu numai asupra romanului, deşi, fără îndoială, aici ea poate fi cel mai imediat sesizată, ci şi asupra întregii literaturi, pînă în ultimele ei ipostaze). El este modern acum, şi îşi păstrează şansa de a redeveni ciclic modern, tocmai pentru că a fost în epoca sa modern (= inventator al unei noi forme romaneşti).

Astfel, relaţia dintre Flaubert şi literatura actuală trebuie înţeleasă ca fiind orientată în ambele sensuri şi ca du-te-vino neîncetat: Flaubert este Marele Precursor, cel ce o „influenţează", dar şi cel ce este necontenit „influenţat" de ea. În relaţia aceasta dialectică, ce presupune că între subiect şi obiect există o alternată substituire de roluri şi de funcţii, rezidă mutaţia survenită în conceptul de influenţă, nu numai în literatură, ci şi în orice alt domeniu de activitate umană, concept avînd în accepţia lui clasică o funcţionalitate de sens unic — de la subiect spre obiect, definitiv fixate în rolurile respective — nesatisfăcătoare pentru epistemologia contemporană. Iată de ce reflecţia actuală asupra literaturii îi preferă conceptul mult mai funcţional de intertextualitate, ce trimite nu numai la o relaţie multidimensională şi dinamică — în cadrul căreia subiectul îşi generează obiectul şi acesta, la rîndu-i, subiectul, într-o mişcare mereu multiplicată — nu numai între Suma tuturor textelor ce constituie astăzi Literatura Lumii, dincolo de orice criteriu cronologic, ci şi între acestea şi „textul" lumii, al realităţii în toate manifestările ei. Jocul intertextualităţii nu trebuie aşadar înţeles doar ca intrinsec literaturii, ci şi ca relaţie

---

tăţii naive care vrea să se întemeieze pe lecturi imense şi pe critica textelor". Ni se pare semnificativ să confruntăm opinia lui Valéry, mare precursor al Noii Critici, cu interpretarea pe care o dă aceasta operei lui Flaubert. Semnificativ pentru posibilităţile lecturii intertextuale.

Scanned with OKEN Scanner

deschisă a acesteia către toate celelalte serii textuale, limbă, muzică, arte plastice, ştiinţă, politică, morală, filosofie, ideologie etc. Opera ca act de comunicare fiind emitere de mesaj dar şi receptare de mesaj, ea nu se poate constitui în valoare decît ca fapt social. Valoarea ei, deşi pare dată o dată pentru totdeauna în cazul operelor considerate a fi intrat definitiv în patrimoniul umanităţii, este de fapt o valoare mereu re-atestată, re-validată printr-o lectură „înnoitoare" făcută de o nouă epocă, diferenţa de epocă fiind manifestă la nivelul unei lecturi individuale, făcută de un individ concret (Proust citindu-l *altfel* pe Flaubert), dar ea trădînd de fapt şi o diferenţă de epistemologie pe plan colectiv.

Structura operei lui Flaubert, în materialitatea ei neutră, indestructibilă şi mereu egală cu sine, constrînge epoca noastră la o lectură ce îl instituie, *astăzi* (dar dialectica intertextualităţii cere să considerăm situaţia mereu provizorie, multiplele virtualităţi combinatorii ale diferitelor „texte" şi legea variabilităţii formelor literare putînd să oblige, *mîine*, la o lectură care să vadă în alt „clasic" pe scriitorul ce va fi contribuit în mod capital la ceea ce va însemna mîine literatura modernă), alături de Stendhal sau Dostoievski, de Sade, Lautréamont sau Mallarmé, în situaţia de Mare Precursor. Dar această lectură, alta decît cea pe care o *putuseră* face contemporanii acestor scriitori, nu ar fi ceea ce este dacă literatura secolului XX nu ar fi ceea ce este.

Dacă acceptăm aceste premise, atunci Flaubert ca precursor al lui Proust sau al Noului Roman este şi un construct al lui Proust sau Nathalie Sarraute, al lui Alain Robbe-Grillet, Roland Barthes, Gérard Genette sau Jean Ricardou, al lui Jean-Pierre Richard, Jean Rousset sau Sartre, modernii devenind astfel „precursorii" săi. Imaginii unui Flaubert care, pe calea deschisă de Balzac, a izbutit să creeze un roman mai „obiec-

Scanned with OKEN Scanner

tiv" şi mai „impersonal" încă decît al acestuia, întemeiat pe practica documentării la faţa locului, imagine impusă de critica secolului XIX şi de prelungirile ei în secolul XX şi preluată de autoritare tratate de istoria literaturii şi de manualele şcolare, imagine uşor, dar semnificativ mişcată de Albert Thibaudet în importanta-i monografie[3], i se substituie (i se alătură, de fapt, dacă privim lucrurile în perspectiva mai largă a devenirii lor) o alta care, capabilă să uimească, sau chiar să scandalizeze prin ineditul ei acum cîţiva ani, şi-a consolidat astăzi mult poziţiile, tinzînd ea însăşi, prin evidenţa ei de adevăr masiv şi substanţial, la statutul de sacrosanct şi intangibil loc comun (căruia un alt adevăr despre Flaubert va veni mîine să i se alăture): cea a operei lui Flaubert ca text autoreferenţial şi autoreflexiv care, descriind realitatea se descrie totodată pe sine, transparent (trimiţînd la realitatea descrisă) şi totodată opac (trimiţînd la propriul lui mod de a fi şi de a funcţiona), loc unde facerea este totodată spunere despre facere, unde textul este totodată metatext, practica o teorie, teoria o practică. Literatura actuală din Franţa, ca discurs descentrat şi productiv, cu funcţie critică întoarsă asupra propriei sale fiinţe, proiectează această grilă de lectură asupra creaţiei flaubertiene, disputîndu-şi-o spectaculos cu literatura „tradiţională", care, de asemenea, o revendică.

Opera lui Flaubert astfel citită ca interogaţie asupra fiinţei literaturii este unul din locurile predilecte de manifestare şi dezvoltare a întrebării: „Ce este şi încotro se îndreaptă literatura", pe care şi-o pune tot mai stăruitor critica actuală, în tentativa ei de a defini literaritatea printr-un demers ce ţine seama de devenirea acesteia.

---

[3] *Gustave Flaubert 1821—1880 Sa Vie — Ses Romans — Son Style*, Paris, Librairie Plon, 1922.

Întrebarea este mai semnificativă decît răspunsul ce i s-ar putea da, important fiind faptul că este pusă, importantă fiind deschiderea pe care ea o instituie, răspunsul fiind, într-un anume sens, de prisos, deja dat prin opera flaubertiană (şi prin alte opere care, în virtutea unor configuraţii comune, se caută unele pe celelalte, rînduindu-se alături de ea într-o strălucitoare constelaţie), sau imposibil: imposibil de formulat altfel decît ca sumă de probabilităţi cu neputinţă de verificat în afara unei practici literare ce urmează abia a se produce în viitor, sau ca răspuns unidimensional prea sigur de sine şi, prin chiar aceasta, suspect. Epoca noastră şi-a făcut un mit din modernitatea lui Flaubert pentru că vede în el pe primul scriitor care (cu mult înaintea lui Mallarmé) şi-a pierdut starea de „inocenţă", caracteristică ipostazei scriitorului „omniştient". Această „conştiinţă vinovată" a literaturii (cf. conceptul de „mauvaise conscience" utilizat de Barthes, în care acesta vede un simptom ce marchează o „ruptură" în „scriitura burgheză occidentală", ale cărei prime vizibile manifestări apar odată cu opera lui Stendhal, devenind cu adevărat semnificative în cea a lui Flaubert) o obligă să-şi formuleze explicit întrebarea asupra propriei fiinţe şi deveniri. Ea este tocmai ieşirea literaturii din inocenţa primordială, trecerea literaturii în orgolioasa, ambiţioasa stare ce aspiră la cunoaşterea de sine, stare dedublată, scindată, deci „nefericită". Literatura nu se mai vrea a fi numai artă (facere, creaţie) ci şi ştiinţă a propriei faceri.

Aici se impune să precizăm că nu trebuie confundat acest extraordinar efort al literaturii contemporane (evidenţiat în mod atît de dramatic şi de spectaculos de Flaubert prin formula, intrată în mitologia istoriei literare, „les affres du style") de autodefinire, de delimitare în raport cu alte tipuri de activitate umană, tentativa ei de a-şi descoperi modul specific de a fi, cu

Scanned with OKEN Scanner

efortul laborios, şi în alt fel sublim, al scriitorului de tip „tradiţional", ce lupta cu materia rezistentă oferită de realitate, pe care el simţea nevoia imperioasă de a o „povesti", de a o „descrie", de a o „reprezenta", căutînd „formele cele mai adecvate" de a o „transpune", de a o „exprima". Nu munca, fie ea şi îndîrjită, trudnică, asupra paginii, nu virtuozitatea stilistică intră aici în discuţie: toate acestea au existat dintotdeauna, făcînd dintotdeauna parte din însăşi condiţia literaturii şi a scriitorului. Dar la acest nivel conştiinţa artistică este identică cu sine, nu se revarsă, spre a spune astfel, peste propriile-i limite, autoînglobîndu-se, într-un proces de autocontemplare. Chinul nesfîrşit al lui Flaubert nu constă, în ciuda ambiguităţii pe care o poate avea formula „les affres du style", în dificultatea de a-şi „cizela" fraza. Fraza se „cizelează" în starea fericită, armonioasă a artizanului care reproduce cu încredere şi bucurie un gest dinainte modelat. Din perspectiva noastră, chinul lui Flaubert nu este produs nici de intensitatea unei căutări care, încrezătoare totuşi, şi plină de speranţă, căci se raportează la o normă (chiar dacă pînă la urmă îi substituie o alta; este atitudinea scriitorului de tip clasic), este, în cele din urmă răscumpărată de sentimentul de a fi învins obstacolele, de a fi găsit unica soluţie bună şi de a fi construit opera definitivă. Chinul lui Flaubert este chinul sisific al veşnicei nelimitări. Pentru el opera nu este niciodată încheiată, infinitele combinaţii prin care cuvintele se constituie în text rămîn mereu deschise, solicitante. Textul este o *fata morgana*, virtualitate fascinatorie niciodată realizată. Nici chiar materialitatea paginei tipărite nu pune o limită acestei atotinvadatoare incertitudini: succesivele ediţii ce apar în timpul vieţii scriitorului sînt supraîncărcate de corecturi. Iată, poate, sensul cel mai profund ce ar trebui atribuit acelui mult citat „Madame Bovary c'est moi": în planul practicii creaţiei, bova-

rysmul ar fi tocmai această incapacitate de a alege, opțiune ce ar fi fapt de delimitare și de asumare. Flaubert nu-și poate asuma textul, care pentru el este mereu modificabil, și de aceea chinul lui nu are limite. Dar, totodată, Flaubert nu-și poate institui opera decît prin opțiune, condiție a creației și a creatorului: el alege opera „neîncheiată", ce urmează mereu a fi făcută, condiție, pentru el, fără alternativă, a literaturii, a unei literaturi ce s-a ales ea însăși pe sine.

În tot ceea ce am putea spune despre „modernitatea" lui Flaubert trebuie să avem în primul rînd în vedere această „inocență" pierdută, și această decizie eroică de a persevera totuși în facerea operei. Astfel, Flaubert descoperă literatura ca valoare ce nu este dată odată pentru totdeauna, ci care se instituie odată cu fiecare lectură, descoperă acest alt mod de a fi al scriitorului, care este cel ce scrie și cel ce totodată se citește. Experiența celuilalt, care este pentru scriitor cititorul, el o face în conștiința sa scindată, care creează urmărind efectul pe care-l are asupra ei nu numai actul creației, ci și produsul acestui act. Nu cu mult timp înainte, Stendhal descoperise el însuși, pe alte căi (am spune opuse, Stendhal fiind adeptul unei scrieri „spontane"), importanța și caracterul dificil al relației dintre scriitor și operă, dintre scriitor și cititorul său. În scrierile cu caracter autobiografic, dar și în romane, prezența acestuia se multiplică în perspectiva unor consensuri repetat proiectate în viitor (Stendhal are obsesia unui viitor cititor al său, cel din 1880 sau din 1935, care îi va înțelege cu adevărat opera) și prin mijlocirea unui procedeu care îl implică direct într-o situație de complicitate, ca pe un egal de temut a cărui bunăvoință trebuie captată („Cititorule" . . . , i se adresează frecvent autorul), procedeu naiv ce coexistă cu altele, ca elipsa sau spațiul alb. Acestea manifestă, indirect, aceeași omniprezență a cititorului, devenit „colaboratorul" redutabil

Scanned with OKEN Scanner

și incomod, indispensabilul celălalt fără de care opera nu poate exista. Cînd Stendhal constată că „l'ère du soupçon est venu au monde" (formulă preluată de Nathalie Sarraute în cunoscuta sa carte de eseuri), „bănuială" ce exprimă pentru el tocmai relația aceasta de interdependență dintre scriitor și cititor, el trăiește aceeași experiență a conștiinței creatoare dedublate pe care o va trăi Flaubert și toți marii poeți de la sfîrșitul secolului și pe care o va teoretiza secolul nostru, făcînd din ea una din constantele reflecției sale asupra artei, cristalizată în cîteva concepte pe care secolele trecute nu le-au cunoscut („lectura plurală", „opera deschisă", „receptarea" operei de artă etc.). Cititorul, în relație simetrică cu scriitorul, nu mai este nici el un cititor „inocent", el se știe chemat, datorită numeroaselor procedee semnalizatoare, la o participare activă, la „descifrarea" (și, printr-o ușoară alunecare de sens, la „crearea") unui text „fabricat" tocmai în vederea acestui efect.

Într-un articol în care polemizează cu Albert Thibaudet, text de o mare densitate pe care comentariile ulterioare la opera lui Flaubert nu l-au depășit, după părerea noastră, în datele lui esențiale, Proust pune în lumină extraordinara noutate a acestui roman observînd, între altele (observație ce vădește o genială intuiție a ceea ce va deveni literatura, întemeiată, neîndoielnic, pe știința a ceea ce este propria lui literatură, pe care o comentează, de fapt, comentîndu-l pe Flaubert), că „lucrul cel mai frumos din *Educația sentimentală* nu e o frază, ci *un spațiu alb*" (subl.ns.): cel care urmează ultimei propoziții („Și Frédéric, uimit, îl recunoscu pe Sénécal") din antepenultimul capitol al cărții, după care, „fără nici o tranziție, dintr-o dată timpul nu se mai măsoară cu sferturile de oră, ci cu anii, cu zecile de ani", ritmul său înregistrînd „o extraordinară schimbare de viteză, *fără ca cititorul să fi*

fost în vreun fel pregătit"[4] (subl.ns.). Proust stabileşte astfel o relaţie directă între acest „spaţiu alb" şi „cititorul" solicitat, prin chiar surpriza pe care apariţia acestui spaţiu alb o produce asupra sa („extraordinara schimbare de viteză" pentru care el nu a „fost în vreun fel pregătit" şi care, instituită „fără nici o tranziţie, rupe ritmul de pînă atunci al povestirii), să umple acest spaţiu, să-l „scrie" el însuşi.

Dar Proust mai face tot aici o observaţie care interesează îndeaproape acest moment al demonstraţiei noastre: „noua viziune", „pentru a fi bine fixată, pentru a fi trecută din inconştient în conştient", pentru a fi „încorporată, în cele din urmă, diferitelor părţi ale discursului", îl obligă pe scriitor să „renunţe la virtuozitatea", la „facilitatea" sa înnăscută, spre „a crea o expresie care încearcă treptat să i se adapteze". Mulţi artişti care deschid şi continuă era artei contemporane spun, în mărturii directe (jurnale, scrisori etc.), în formulări ce aproape coincid, că „talentul" aparţine tuturor, dar că individul „talentat" devine cu adevărat artist abia cînd se desparte de „talentul" său[5]. Afir-

---

[4] *A propos du style de Flaubert* in Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, Paris, Gallimard, „Bibliothèque de la Pléiade", 1971, p. 595.

Ultimele pagini din *Doamna Bovary* (cele care urmează sinuciderii Emmei), uzează de acelaşi procedeu pentru a descrie prăbuşirea lăuntrică (dar şi înălţarea către un alt sens al existenţei) şi moartea lui Charles.

[5] La Kafka şi Van Gogh apare frecvent cuvîntul „răbdare", în contexte ce-l opun cuplului categorial artist talentat/artist netalentat. „Ce înseamnă să desenezi? scrie Van Gogh. Cum ajungi să desenezi? Făcîndu-ţi drum printr-un zid de fier invizibil, ce pare că se află între ceea ce *simţi* şi ceea ce *poţi*. Cum să străbaţi acest zid, căci nu slujeşte la nimic dacă izbeşti în el cu putere, trebuie să-l sapi şi să-l străbaţi pilindu-l, încet şi cu răbdare, după părerea mea". „Nu sînt un artist — cît e de grosolan chiar şi numai să gîndeşti asta despre tine însuţi —, cum e cu putinţă să nu ai răbdare, să nu înveţi de la natură să ai răbdare, să ai răbdare văzînd cum creşte în tăcere grîul, cum cresc lucrurile — te poţi oare socoti un lucru într-atît de mort

Scanned with OKEN Scanner

mație șocantă la prima vedere dar care, după ce este înțeleasă printr-o mai intimă apropiere de actul creator, ne apare strălucind de lumina unui adevăr elementar: pe măsură ce această treptată „despărțire" se produce, are loc formarea, tot mai puternic structurată, a conștiinței creatoare. Diletantul ce își exercită spontan (ceea ce aici înseamnă fără simțământul unei răspunderi față de „talentul" său) o anumită predispoziție înnăscută, o anumită îndemînare de a face ușor și cu virtuozitate o lucrare pe care el o va socoti artistică pentru că imită în mod desăvîrșit ceea ce este cu adevărat lucrare artistică, se modifică în cel ce știe că, pentru a spune acel ceva ce vorbește în el și se cere spus (cu o șansă de a deveni al tuturor), trebuie să se supună unei legi aspre, pe care nimeni nu i-o arată și nu i-o impune. Toți marii creatori au trecut printr-o asemenea perioadă de imitație (numită, în manuale, perioadă de ucenicie). Proust, în care contemporanii săi vedeau la un moment dat un agreabil diletant, se desparte de talentul său, adică de facilitatea de a scrie în maniera lui Balzac, Flaubert sau Saint-Simon, pastișîndu-și în mod deliberat modelele, act prin care se eliberează de tirania lor. Mallarmé, după ce se descoperă înzestrat cu o mare facilitate de a versifica, prin reprimarea sistematică a acestei îndemînări inventează o nouă poezie, care acordă „tăcerii" un rol la fel de mare ca și spunerii.

Despărțindu-se de „talent", luptînd, adică, împotriva modelelor care exercită asupra ei cea mai mare fascinație, pentru a-și oferi șansa de a crea la rîndul ei modele, conștiința scriitorului modern se desparte de

---

încît să nu crezi nici măcar că vei mai putea crește? ... Spun toate acestea pentru a arăta că a vorbi de artiști talentați sau netalentați mi se pare o prostie" (*Apud* Maurice Blanchot, *Spațiul literar*, Gallimard, 1955, pp. 161—162).

Scanned with OKEN Scanner

literatura însăşi (în contextul nostru termenul alunecă spre utilizarea lui între ghilimele): a fi scriitor înseamnă pentru ea a scrie „împotriva" „literaturii" („Et tout le reste est littérature" — Verlaine), adică altfel decît s-a mai scris (ceea ce presupune cunoaşterea şi iubirea profundă a literaturii). Acest „împotriva" „literaturii", care vrea să însemne totodată *pentru literatură*, marchează aici o dedublare pe care scriitorul de tip „tradiţional" nu o cunoaşte: lui îi este de ajuns să ştie că scrie literatură.

Înainte de a fi cartea a fost lectura. Cititor înainte de a fi fost scriitor, scriitorul modern exercită, scriindu-şi cartea, uneori cu o foarte acută conştiinţă, o lectură intertextuală, funcţie opresivă şi constructivă totodată, conform dialecticii mai sus arătate[6]. Pentru conştiinţa literară modernă, dotată cu dimensiunea intertextualităţii, excelenţa, ce pare de nedepăşit, a tradiţiei, literatura, ca limbaj preexistent, dat, în care scriitorul se simte prins, din care nu ştie niciodată dacă a evadat, din care nu trebuie niciodată să evadeze pentru că e obligat, pentru a fi scriitor, să rămînă fidel faţă de principiul ei, devin astfel, din forţe paralizante, forţe motrice, stimulatoare. Silindu-l pe scriitor la o decisivă confruntare cu sine, lectura intertextuală are pentru acesta o funcţie de autorevelare, de autosituare ce, în planul scriiturii moderne, se traduce prin funcţia autoreferenţială a acesteia.

În cele arătate aici ne mişcăm între două situaţii limită abstracte, între care se află nenumărate situaţii intermediare ce reprezintă tocmai cazurile concrete. În tipologia bipolară pe care încercăm să o propunem, cazul concret Flaubert figurează, pentru noi, printre cele aflate cel mai aproape de limita marcată prin „de-

[6] În această perspectivă ar putea fi integrată binecunoscuta pasiune a lui Flaubert pentru lectură, întinsa lui cultură literară.

dublare", fiind, în ordine cronologică, primul de această intensitate. Argumente nu ne oferă numai *Corespondența* sau mărturiile unor contemporani cînd descriu, prima, din interior, celelalte, din exterior, modul cum Flaubert îşi scrie opera, ci însăşi aceasta ca *produs*, prin structura „dedublată"[7], *autoreprezentativă* pe care o acuză. Ea se construieşte sistematic ca operă ce polemizează cu „literatura" (cu literatura scrisă de romantici sau de Balzac). Stendhal este, din acest punct de vedere, atît de aproape de Flaubert, nu pentru că ne declară că îşi scrie opera, şi şi-o scrie chiar, după modelul *Codului civil*, ca reacţie la modelul de scriitură impus de Chateaubriand (opera lui Hugo, de exemplu, este scrisă şi ca „reacţie" la doctrina clasică, dar faptul acesta nu-i conferă statut de operă autoreferenţială), ci prin rolul de „personaj" complice şi omniprezent pe care i-l acordă unui „cititor" mereu presupus a sancţiona cartea pe măsură ce aceasta se scrie.

---

[7] Ni se pare nu lipsit de interes faptul că întîlnim termenul de „dualitate" într-un studiu al lui Tudor Vianu despre Flaubert (*Madame Bovary*, în *Studii de literatură universală şi comparată*, ediţia a II-a revăzută şi adăugită, Editura Academiei Republicii Populare Române, 1963, p. 488): „S-a vorbit din această pricină de o *dualitate* a naturii lui Flaubert, împărţită între interesul romantic pentru pitoresc şi exotic şi orientarea realistă către studiul societăţii contemporane. Fiecare dintre operele lui Flaubert a eliberat cîte una din cele *două tendinţe* ale sufletului său, şi, prin succesiunea lor, a procurat de fiecare dată scriitorului compensaţia cerută de parţialitatea etapei lui anterioare" (pentru Vianu, ca şi pentru alţi critici, „dualitatea" lui Flaubert se manifestă nu, ca pentru noi, în fiecare operă, ci prin alternarea operelor).

[...] Întrebat, aşadar, cu privire la modelul eroinei şi la înţelesul operei lui, Flaubert a răspuns, referindu-se desigur la *dualitatea* firii sale, la multele lui conflicte interioare şi la aspiraţia de a le depăşi, cu vorba hazlie, dar plină de tîlc: „*Doamna Bovary sînt eu*" (cu excepţia ultimei, sublinierile ne aparţin).

În această interpretare, criteriul biografic şi psihologic îl maschează cu desăvîrşire pe cel poietic şi poetic.

2. Opera ca descriere şi autodescriere. Izotopia autoreferenţială. „Transparenţă" şi „opacitate". O poietică flaubertiană.

Spectaculoasele avatare ale publicării, mereu amînate, şi metamorfozele succesive ale *Ispitirii Sfîntului Anton* conferă acestei cărţi un sens profund şi exemplar pe linia explorată de noi aici: acest text de mici dimensiuni şi greu de încadrat într-un gen anume, pe care Valéry îl prefera romanelor *Doamna Bovary* şi *Salammbô*, dublează, construindu-se paralel cu ea, întreaga operă flaubertiană (cu excepţia romanului *Bouvard şi Pécuchet*, pe care scriitorul începe să-l redacteze în 1874, şi a celor *Trei povestiri*, scrise în 1875—1876). El este prin cele trei variante ale sale, de fapt prin cele patru variante, dacă nu ignorăm „misterul" *Smarh*, în care putem recunoaşte nu numai „ideea" din *Ispitire*, ci chiar ceva din „mişcarea" scriiturii acesteia, un adevărat jurnal al operei flaubertiene, un fel de replică simetrică, de imagine în oglindă[1]. „Este opera întregii mele vieţi", spune Flaubert despre *Ispitirea Sfîntului Anton*, cuvînt profund ce se referă fără îndoială nu numai la o anumită cantitate de timp material ci, în primul rînd, la faptul că această mereu refăcută, timp de o viaţă, experienţă creatoare, este Creaţia însăşi, ca experienţă totală a unei vieţi.

Modul acesta de a pune problema, care acordă *Ispitirii Sfîntului Anton* o poziţie strategică centrală, vine în contradicţie cu felul în care istoria şi critica literară tradiţională au considerat cartea. Foarte rău primită de criticii contemporani[2] lui Flaubert, care văd în ea

---

[1] Afirmaţia comportă un caracter relativ şi poate fi făcută, dintr-o perspectivă modificată, cu privire la oricare dintre operele lui Flaubert.

[2] Toate cărţile lui Flaubert sînt în aceeaşi situaţie. Aproape în toate cazurile receptarea este de fapt contradictorie, pendulînd cu

un eșec absolut (Barbey d'Aurevilly: „Cartea este atît de incomprehensibilă încît nu numai că nu poți descoperi în ea vreo idee, dar nici măcar o intenție", lectura ei generînd „un plictis implacabil"; Georges Pétilleau: „Căutam o operă de artă, n-am găsit decît un talmeș-balmeș"; Saint-René Tallandier: „Chiar pentru cei care nu sînt indignați de o atare impietate filosofică, ce reprezintă această bizară *sotie* intitulată *Ispitirea Sfîntului Anton*? Două lucruri la fel de respingătoare: caricatura istoriei și falsificarea poeziei"), este reevaluată de critica de mai tîrziu (pentru Lanson „ideea" cărții este clară, ea exprimînd „triumful atomului de materie, al celulei", „concluzie a dezvoltării filosofice și științifice, așa cum o înțelege un *poet* [subl.ns.] de la sfîrșitul secolului XIX), dar socotită o operă marginală în raport cu operele „majore" și cu adevărat caracteristice, marcînd o primă etapă, și o perpetuă tentație, mereu refuzată, o influență, de asemenea (asupra unui spirit predispus la ea prin sensibilitate, imaginație, formație intelectuală; este bine cunoscută predilecția lui Flaubert pentru opera lui Hugo, Chateaubriand, Byron), romantică. O atare reevaluare pare corectă, este corectă, dacă o raportăm la gîndirea critică pozitivistă pe care o manifestă, gîndire ce compartimentează, separă faptele cu care operează.

Interpretarea pe care o propunem (*Ispitirea* ca operă ocupînd în creația lui Flaubert o poziție strategică centrală, strategică, pentru că vrem să marcăm prin acest epitet faptul că nu-i acordăm un loc prioritar sub raport estetic) este, dimpotrivă, integratoare, unificatoare, ea văzînd în fiecare operă a unui scriitor anumite constante (structuri profunde și/sau de suprafață) ce pot

---

violență între refuz și admirație (exemplare, sub acest raport, sînt romanele *Educația sentimentală* și *Bouvard și Pécuchet*), simptom vădit al impactului puternic dintre această operă *nouă* și conștiința publică contemporană facerii ei.

fi recunoscute în toate operele sale, considerate a manifesta fiecare în parte Opera, ca tot coerent. Poziție strategică centrală în raport cu celelalte opere pentru că le dublează în timp, se construiește în timp, paralel și în opoziție cu ele (în opoziție cu descrierea realității imediate și anodine din *Doamna Bovary* și *Educația sentimentală*, opoziție semnalată și de critica tradițională: întreaga operă flaubertiană pendulează între „romantism" și „naturalism") dar și pentru că, tot în raport cu ele, favorizează în mod mai imediat (printr-o manifestare mai spectaculoasă, mai la îndemîna cititorului, dat fiind publicarea sa mereu suspendată, mereu amînată, și contiguitatea celor trei versiuni care, în ipoteza noastră, nu se anulează una pe cealaltă în sensul în care o corectură obșnuită de text anulează ceea ce a fost corectat) posibilitatea de a defini opera flaubertiană ca loc al unei confruntări dintre ceea ce vrea să se afirme ca scriitură „flaubertiană" și ceea ce am putea numi o scriitură „antiflaubertiană", ca loc al unei contestări reciproce care ar constitui însăși scriitura flaubertiană.

S-ar putea crede că exprimăm mult prea complicat un lucru ce ar putea fi spus mult mai simplu: *Ispitirea Sfîntului Anton* este exemplul clasic al operei flaubertiene care *se construiește*, prin eforturi laborioase, conform unei estetici „realiste", împotriva unor înclinații temperamentale și a fascinației exercitată de cîteva modele romantice autoritare. Vizînd o *reprezentare* istorică a unor aspecte ale existenței umanității din secolele III și IV (personajul cărții s-a născut în Egipt în jurul anului 250; viața lui a fost povestită de un discipol, manuscris ce constituie prima sursă a numeroase opere de artă, printre care și tabloul lui Breughel, primă sursă inspiratoare a lui Flaubert), *Ispitirea* s-ar vrea la fel de riguros „obiectivă" ca *Doamna Bovary*, Flaubert încercînd aici, ca și în *Salammbô*, „să aplice antichității procedeele romanului modern" (observația directă fiind

în acest caz imposibilă, scriitorul recurge la studiul documentelor istorice).

Or, noi voiam să facem o constatare care, presupunînd-o pe aceasta, o depăşeşte totodată: scriitura flaubertiană ce rezultă tocmai din acea reiterată contestare a unei scrieri „flaubertiene" — în sensul că ea îi este cea mai firească, cea mai la îndemînă lui Flaubert, în sensul că ea există deja, inventată de alţii, şi „talentul" său şi-a însuşit-o cu uşurinţă — de către o scriitură „antiflaubertiană"[3] nu are numai o funcţie reprezentativă, ci, în egală măsură, şi una *autoreprezentativă*, ea reprezentîndu-se şi pe sine, pe măsură ce alternat, şi reiterat, se *construieşte* dar se şi *deconstruieşte*, compunîndu-se circular[4]. Vom spune, aşadar, că ea este referenţială şi *autoreferenţială* în egală măsură, trimiţînd toto-

---

[3] Binecunoscuta obsesie a documentării de care suferă Flaubert, aflată la originea a ceea ce am numit o scriitură „firesc" „flaubertiană" (citeşte balzaciană), este permanent dublată de mişcarea absolut contrarie, exprimată de Flaubert prin multcitatele cuvinte: „Je voudrais faire des livres où il n'y eut qu'à écrire des phrases"; „Bien écrire, c'est tout"; „Ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien", şi manifestînd ceea ce am numit o scriitură „antiflaubertiană". Pentru decodarea acestui mecanism, simplist redus de critica tradiţională la unul din aspectele sale (documentare realistă sau estetism), este util să se recurgă şi la unele mărturii din *Corespondenţă*. „Mi-am petrecut toată luna august hoinărind — îi scrie Flaubert lui George Sand la 5 septembrie 1875, cu puţin timp înainte de a începe să scrie *Bouvard şi Pécuchet* —, căci am fost la Dieppe, la Paris, la Saint-Gratien, în regiunile Brie şi Beauce, *pentru a descoperi un anume peisaj pe care îl purtam în mine*, şi pe care l-am aflat în sfîrşit în apropiere de Hodan". Iar la 3 iulie 1874, tot lui George Sand: „Sînt doar cincisprezece zile de cînd am făcut o scurtă călătorie în Normandia de jos, *unde am descoperit în sfîrşit un loc potrivit unde să locuiască omuleţii mei*" (sublinierile noastre).

[4] Compoziţia circulară, atît de caracteristică Noilor Romane, poate fi aşadar pusă în evidenţă nu numai în *Doamna Bovary*, *Educaţia sentimentală* şi *Bouvard şi Pécuchet*, ci şi în opere pe care Noul Roman le-a asumat mai puţin, sau nu le-a asumat deloc, ca *Salammbô* şi, respectiv, *Ispitirea Sfîntului Anton*.

Scanned with OKEN Scanner

dată la referentul care este lumea văzută de scriitor şi la sine ca referent, ea fiind text despre lume şi totodată *metatext*, text ce descrie modul de funcţionare al textului despre lume care este ea.

În *Ispitirea*, ca şi în toate celelalte opere ale lui Flaubert, scriitorul, prin recurenţa unor procedee ce instituie, printre izotopiile referenţiale, şi o izotopie autoreferenţială, îi arată cu insistenţă cititorului că limbajul literaturii nu este numai un „instrument" cu ajutorul căruia se transmite o informaţie, ci el are şi calitatea de „material" (cf. Barthes: „matériau"), calitate ce, îngăduind un număr infinit de combinaţii, face posibilă însăşi existenţa literaturii ca activitate specifică şi diferenţiată. Cînd, în *Corespondenţă* (care joacă, în raport cu operele propriu-zise, rolul de metatext), Flaubert face afirmaţia celebră: „Je voudrais écrire un livre sur rien", el exprimă tocmai necesitatea de a introduce în această ne-limitare criteriul unei limitări prin rigoarea unei construcţii formale suficientă sieşi, voinţa lui de a face din *Ispitirea Sfîntului Anton*, din *Doamna Bovary*, *Salammbô*, *Educaţia sentimentală*, din cele *Trei povestiri*, din *Bouvard şi Pécuchet*, nu numai documente „impersonale", „obiective" (privind viaţa contemporană sau istorice), ci şi texte poetice (dimensiunea poetică a creaţiei lui Flaubert a fost mult remarcată de către critica tradiţională, dar dintr-o perspectivă ce reducea poezia la ornamentul stilistic), prin limbajul lor care îşi revendică o specificitate la modul absolut.

Construcţia şi totodată deconstrucţia care este *Ispitirea* se realizează prin juxtapunere de „tablouri", dialogate sau nu. Procedeul acesta este dealtminteri caracteristic întregii opere flaubertiene. Ideea însăşi de tablou o presupune pe cea de materialitate, iar cea de viziune, ca tablou cu caracter subiectiv, halucinatoriu în cazul de faţă, pe cea de imaterialitate. În studiul

Scanned with OKEN Scanner

său *Tăcerile lui Flaubert*[5], Gérard Genette arată că scenele imaginate de eroii din *Doamna Bovary* şi din *Educaţia sentimentală* au acelaşi grad de materialitate, de prezenţă intensă, ca şi cele ce aparţin cadrului obiectiv. Or, după noi, observaţia, care poate fi extinsă la toate celelalte opere, se verifică şi în *Ispitirea*, unde, prin acelaşi procedeu (remarcat de Genette) al folosirii aceloraşi timpuri verbale atît în tablourile obiective cît şi în cele subiective (viziuni, halucinaţii), acestea devin la fel de material prezente, distincţia obiectiv/subiectiv nemaioperînd nici aici[6] datorită unei scriituri care o aboleşte. Acest procedeu are însă consecinţe şi de alt ordin: în materialitatea lor identică, în imobilitatea lor identică, tablourile se înlocuiesc unele pe celelalte, se anulează, se contestă, se „gomează" unele pe celelalte. Sîntem atraşi într-un spaţiu baroc al fluidităţii, al me-

---

[5] În *Figures I*, Paris, Seuil, 1966.

[6] Mult discutata chestiune a impersonalităţii lui Flaubert ar putea fi pusă şi în aceşti termeni ai unei scriituri nu, pur şi simplu, obiectivă, ci subiectivă şi obiectivă în acelaşi timp, aşa cum au inventat-o romancierii secolului XX, scriitură numită de către unii critici „fenomenologică". Aceasta este aptă să arate felul cum lumea este percepută de o conştiinţă concretă. Universul fenomenologic, rezultat al fuziunii dintre obiectiv şi subiectiv realizată la nivelul conştiinţei concrete, este definit de Proust drept „ceea ce se petrece în noi în momentul în care un lucru ne face o anumită impresie". Din aceeaşi perspectivă, Musil spune: „Dacă coerenţa dintre idei nu e îndeajuns de puternică şi dacă este dispreţuită coerenţa pe care ar putea-o da persoana autorului, va rămîne o înlănţuire care, fără a fi nici obiectivă nici subiectivă, va putea fi şi una şi alta în acelaşi timp: o imagine *posibilă* a lumii, o persoană *posibilă*, iată ceea ce caut" (*Apud* Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1958). Am putea relua formula pentru a o aplica la Flaubert: în toate operele sale el ne propune *o multitudine de imagini şi de persoane posibile*, bovarysmul fiind şi această aptitudine de a ipostazia universul în universuri posibile. Într-o scrisoare către Maupassant, Flaubert spune: „Ai crezut vreodată în existenţa lucrurilor? Oare totul nu este o iluzie? Nu sînt adevărate decît «raporturile», adică felul cum percepem obiectele".

tamorfozelor succesive, al instabilității, al alterității (Diavolul, Hilarion, celelalte personaje neavînd o existență de sine stătătoare ci fiind dubluri ale Ermitului din deșertul Tebaidei), într-un spațiu al *vîrtejului încremenit* (pentru a relua formula pe care Genette o folosește în definirea caracterului baroc al romanelor lui Robbe-Grillet care, precizăm noi, obține efecte de „gomare" a textului și prin acest procedeu al identității timpurilor verbale, al „prezentului etern").

Ștergerea aceasta a frontierelor dintre obiectiv și subiectiv (lumi reale, din punctul de vedere al personajului, și lumi imaginare, tot din punctul de vedere al acestuia, avînd același grad de prezență, de materialitate, același mod de a fi, datorită unei configurări identice a textului) se corelează totdeauna cu o structură discursivă descentrată. În romanul balzacian, considerat a fi prototipul opus, delimitarea între subiectiv și obiectiv este netă. Balzac reprezintă o lume pe care o percepe ca prezență exterioară și obiectivă. Personajele sînt reprezentate cu obiectivitate în manifestările lor subiective, cu obiectivitate în sensul că sînt văzute, invariabil, din acel observator privilegiat care este centrul, mereu același, al romanului. Or, Flaubert, cu mult înainte de romancierii secolului nostru, descrie nu lumea, ci impresiile pe care lumea, reală, exterioară, obiectivă, le face asupra unei conștiințe concrete, raportul dintre o conștiință concretă și lume. Această răsturnare de perspectivă a dus către, fiind totodată rezultatul acesteia, inventarea unei noi scriituri, policentrice.

Am putea spune că Flaubert a găsit, în plan artistic, „salvîndu-se" astfel de tentația nonidentității încercată în plan existențial, expresia izomorfă trăirilor sale. Analiza tematică întreprinsă de Jean-Pierre Richard[7] vede o origine a întregii opere flaubertiene ca atitudine bova-

---

[7] *La Création de la forme chez Flaubert* în *Littérature et sensation*, Seuil, 1954.

rică, în nevoia de identificare cu substanța lucrurilor prin încercarea de a le absorbi (personajul alegoric Lăcomia din *Ispitire*, frecvența „temei" „ospățului" în întreaga operă exprimă tocmai această predispoziție-cheie), impuls ce își află pandantul în nevoia de a se lăsa absorbit de lucruri, de materie, cufundarea fiind totodată absorbție, mișcare, activă din ambele sensuri, fiind una de fuzionare, relație difuză, de expansiune nemărginită, prin care se ajunge la comuniunea absolută cu lumea, la cunoașterea adevărului materiei universale. Istoriile literare văd în ultima pagină a celei de a treia versiuni a *Ispitirii* o influență a lui Spinoza, *Etica* fiind una dintre cărțile preferate ale lui Flaubert. Scriitorul își mărturisește însă, în numeroase texte, o predispoziție senzorială și intelectuală de această natură, „o facultate de percepere cu totul deosebită", arătînd că „are o senzație aproape voluptuoasă cînd vede, cu condiția să vadă bine". Într-o scrisoare către Louise Colet, îi recomandă acesteia necesitatea unei „vederi profunde", a unei „pătrunderi a obiectivului", „căci realitatea exterioară trebuie să intre în noi, făcîndu-ne aproape să strigăm". „Uneori, privind cu insistență o piatră, un animal, *un tablou* [subl.ns.], am simțit că intru în ele. Comunicarea umană nu e mai intensă." Iar în *Călătorie în Corsica:* „Totul palpită în tine de bucurie și bate din aripi dimpreună cu elementele firii, te alături lor, respiri odată cu ele, esența naturii însuflețite pare că a trecut în tine printr-o nuntire miraculoasă"; sau în *Noiembrie:* „Aș fi vrut să mă absorb în lumina soarelui și să mă pierd în acea imensitate de azur, dimpreună cu mireasma ce se înalță de pe întinderea valurilor, și am fost cuprins atunci de o bucurie nebunească, și am început să merg de parcă întreaga fericire a cerurilor îmi pătrunsese în suflet... Natura îmi apăru frumoasă precum o armonie completă, pe care doar extazul o poate înțelege..."

Mult invocata „impersonalitate" a lui Flaubert poate astfel căpăta, corelată și cu „impersonalitatea" pe care o acuză toți marii poeți ai epocii contemporane (Rimbaud: „Je est un autre"; Mallarmé: „Je ne suis plus Stéphane que tu savais, mais une voix à travers laquelle c'est l'univers tout entier qui parle" etc.), un sens cu totul diferit de cel ce i se atribuie de către critica tradițională. Ea nu mai este sinonimă cu o atitudine „obiectivă", ci exprimă o relație dialectică dintre obiectiv și subiectiv, viziunea unică, ireductibilă, a unui eu mitic, în care „pare că a trecut esența naturii", „printr-o nuntire miraculoasă", „voce prin care vorbește întregul univers". Este un alt mod de a se ipostazia al dificultății de a se limita, de a se alege pe sine, manifestată în planul scriiturii, și rezolvată prin asumarea unei disponibilități totale, prin opțiunea pentru un „dezechilibru prelungit", disponibilitate realizată prin operă, prin lucrarea, în operă, a eului mitic, eu *anonim*, avînd capacitatea de a se colora în culorile mereu schimbătoare ale universului, opus eului personal, biografic. Pentru ca opera să existe, acest eu limitat, cu identitate fixată odată pentru totdeauna, trebuie pus între paranteze, el neputînd în nici un chip explica opera, creație a eului mitic, impersonal. Dar acesta este însăși opera, în măsura în care opera este însuși modul lui de realizare, de manifestare. Opera devine astfel emanație a unui autor anonim care este identic cu ea însăși: opera, în concepția unei mari părți din critica actuală, care dezvoltă pînă la ultimile lor consecințe premisele propuse de marii scriitori ce au făcut această experiență a „impersonalității" actului creator, se scrie singură, „cartea este parcă secretată de scriitura însăși" (Robbe-Grillet).

Poietica (reflecția scriitorului asupra propriei sale opere *pe cale de a se face*) flaubertiană așa cum se constituie ea nu numai în *Corespondență* (ca metatext în raport cu textul operei) dar și în operă (ca text și metatext totodată, ca loc al unei izotopii autoreferen-

Scanned with OKEN Scanner

ţiale) este, poate, prima care trece din domeniul conştiinţei obscure în cel al conştiinţei clare această experienţă a operei ca produs al unui eu ce este „un altul". Proust, în *Împotriva lui Sainte-Beuve*, face distincţia între un eu creator, profund, şi un eu empiric, biografic, dar care nu poate explica opera. Mult mai departe, şi mai aproape de ceea ce spune critica de astăzi, ne duc afirmaţiile din *Corespondenţa* lui Flaubert, care proclamă necesitatea dispariţiei în anonimat a autorului (şi o constată în cazul celor mai de seamă opere ale lumii), pentru ca opera să-şi poată regăsi cu adevărat existenţa plenară, fidelă propriei origini „anonime", devenită acum manifestă: „Scriitorii trebuie să facă astfel încît posteritatea să creadă că ei n-au trăit. Poeţii cei mai mari sînt cei despre a căror viaţă nu ştim nimic, sau aproape nimic". „Arta trebuie să se înalţe deasupra afecţiunilor personale şi a susceptibilităţilor nervoase! A venit timpul să-i conferim, printr-o metodă necruţătoare, precizia ştiinţelor exacte!" „Toate operele de căpetenie au acest caracter, ele sînt senine cînd le contempli, şi de neînţeles; cît priveşte construcţia, sînt tari ca falezele scăldate de apa oceanului, pline de frunziş şi de şoapte precum pădurea, triste ca deşertul, albastre cum e cerul. Homer, Rabelais, Michelangelo, Shakespeare, Goethe îmi apar neîndurători . . . inepuizabili, polivalenţi. Prin ferăstruici se văd abisuri, vîrtejuri, dar totodată ceva neasemuit de dulce pluteşte deasupra întregului! Este strălucirea luminii, zîmbetul soarelui şi tihna! Ce senzaţie de linişte şi forţă comunică marile opere!" „Shakespeare este formidabil . . . nu e un om, ci un continent. Cuprindea oameni de seamă, mulţimi întregi, peisaje".

Flaubert resimte anonimatul operei create de om ca fiind izomorf cu anonimatul operelor naturii. Dar, printr-o răsturnare de semn ce-i este caracteristică, opera naturală, la rîndul ei, începe să semene cu opera artistică.

Acest constat al „anonimatului" operei, al autonomiei pe care ea o are față de cel ce o creează, al „inițiativei" operei este făcut de creatorii sensibili la calitatea de „material" a limbajului. Ca și Mallarmé, Flaubert este sensibil la „inițiativa cuvintelor", la rezistența pe care ele i-o opun, la forța cu care îl mențin în incertitudine, în incapacitatea de a alege. Dar Mallarmé știe ceea ce Flaubert presimte numai: că această „inițiativă" este salutară, că în ea există o șansă pentru opera de artă, care nu este numai produs îndelung elaborat, ci și „dar al hazardului".

Pentru Flaubert, ca și pentru Mallarmé, chiar dacă el nu o spune în acești termeni, opera este deja ceva care nu *exprimă* doar sensuri preexistente, ci care *produce* sensuri, un obiect construit, în virtutea unui mod de a fi care-i este specific, tocmai pentru a produce, *la lectură*, sensuri multiple, noi chiar și pentru autorul ei aflat în ipostaza de cititor (de spectator în fața unei opere naturale). Flaubert are această revelație la nivelul poietic (al facerii operei), ea confirmînd-o, din punctul de vedere al „emițătorului", pe cea pe care Mallarmé și Valéry o vor avea și la nivel poetic (cel al textului ca produs, în materialitatea lui neutră), din punctul de vedere al „receptorului": „Nu este cu putință ca o operă vie, pe de-a-ntregul întemeiată, ca orice operă de artă autentică, pe senzația pură, afundîndu-și rădăcinile în inconștient și trăgîndu-și seva din el, să se situeze în întregime, cu semnificațiile sale profunde și cu rezonanțele sale, în conștiința clară a autorului ei. Acest lucru nu-i nici cu putință și nici de dorit", spune el în *Corespondență*. De la această afirmație care observă că autorul, în momentul cînd își scrie textul, nu are decît o cunoaștere parțială a sensurilor pe care le comunică, și pînă la conceptul de lectură plurală, drumul este foarte scurt. Limitată (construcție de limbaj structurată ca tot coerent și unitar ce instituie o limită în ne-limitarea limbajului) și totodată ne-limitată (citită

Scanned with OKEN Scanner

mereu altfel, toate lecturile fiind privilegiate), iată opera pe care Flaubert a intuit-o. Intuiție care, tradusă de noi în propoziții explicite, ce aruncă asupra ei grila unui mod actual de a reflecta asupra literaturii, poate să apară aici doar ca pretext al unei pure speculații. Dar sînt riscuri pe care gîndirea intertextuală trebuie să și le asume.

3. Funcția productivă a clișeului. Printr-o poetică a clișeului către o „nouă viziune" (Proust). Romanul descentrat

„La dissemblance des sentiments sous la parité des expressions" *(Doamna Bovary)*.

„La parole est un laminoir qui allonge toujours les sentiments" *(ibidem)*.

„Il n'y a que des rapports" *(Corespondența)*.

Critica tradițională, referindu-se la multcitatele „affres du style", a insistat asupra interesului cu totul neobișnuit acordat de Flaubert formei operelor sale, reducîndu-l însă la cîteva aspecte decupate în virtutea unei gîndiri ce nu vede opera ca tot, în funcționalitatea ei integrală: perfecțiunea frazei ritmată ternar, armonia eufonică, bogăția și raritatea termenilor lexicali, virtuozitatea utilizării timpurilor verbale și a stilului indirect liber, plasticitatea descrierilor ce se constituie în tablouri. Prezența clișeelor a fost remarcată (în *Doamna Bovary* și *Bouvard și Pécuchet*; în *Educația sentimentală* însă nu), dar în ele nu s-a văzut decît un mijloc de a caracteriza modul de a gîndi și de a vorbi al unor personaje semidocte (Homais) sau pur și simplu aparținînd clasei burgheze, stereotipiile de limbaj fiind astfel modul cel mai evident de manifestare

Scanned with OKEN Scanner

a acelei *sottise bourgeoise* la care Flaubert făcuse o reacție de refuz atît de consecventă.

Or, putem reduce funcția clișeului în opera lui Flaubert doar la atîta? În măsura în care ar marca numai apartenența la o anumită clasă socială a personajului care le utilizează, ele nu ar prezenta un interes diferit de cel pe care îl prezintă alte procedee, ca utilizarea termenilor dialectali, de argou etc., pentru a caracteriza un personaj și prin limbajul pe care acesta îl folosește. În această privință trebuie făcută o primă remarcă: clișeele pot fi detectate la Flaubert nu numai în dialoguri sau în așa-numitul monolog interior tratat în stil indirect liber ci și, masiv, în ceea ce apare ca descriere „obiectivă" a unei realități „exterioare". Clișeiformizarea poate fi întîlnită la toate nivelele textului, pînă și în grafia acestuia: adeseori cuvintele apar în cursive sau între ghilimele, procedee prin care este semnalată calitatea lor de clișeu. Clișeele nu mai pot fi separate de rest, opera le este în asemenea măsură îndatorată încît orice încercare de a le extrage din contextul lor trebuie să dezarmeze. Dar contextul acesta nu este numai o anume operă a lui Flaubert, și nici numai întreaga operă a lui Flaubert (anumite structuri circulă de la un roman la altul și, prin recurența lor, își consolidează funcția de clișeu), ci el include mari zone din gîndirea filosofică, din creația artistică sau științifică a omenirii, din istoria acesteia.

O seamă de studii recente, încercînd să definească așa-numiții generatori textuali, enumeră, printre aceștia, și intertextualitatea *in praesentia* și *in absentia*. Folosit și teoretizat de Lewis Carroll și de Raymond Roussel, dar și de Proust sau de Joyce, procedeul este astăzi sistematic exploatat de Noul Roman sau de Noul Nou Roman. Marele precursor rămîne, și în acest domeniu, Flaubert: clișeele regrupate prin personajul Homais, de exemplu, nu pot fi citite ca atare decît de către cineva care le poate raporta la Voltaire și la

Secolul Luminilor, numele copiilor lui Homais (Napoléon, Athalie, Franklin) își pierd funcționalitatea în text pentru cel ce nu știe ce le-a servit drept model, iar „tablourile" din *Doamna Bovary* sau din *Educația sentimentală*, din *O inimă simplă* sau din *Bouvard și Pécuchet*, își pierd orice dimensiune clișeiformă pentru cel ce nu deține competența sau nu realizează performanța de a le pune în relație cu alte „texte" și, în cele din urmă, cu „textul lumii". Clișeele acestea, dintre care cele mai multe livrești, nu pot fi sesizate decît ca raporturi: fiecare parte a operei funcționează în raport cu toate celelalte, nu este ceea ce este decît prin raportare la toate celelalte. Dar aceste raportări se actualizează în actul lecturii, și cititorul este cel chemat să le facă: opera este alcătuită astfel încît cel ce o citește să-i poată descoperi singur modurile de funcționare, soluțiile multiple, ceea ce îl implică mai mult decît dacă scriitura ar avea un caracter discursiv și persuasiv. Tendința de explicitare pentru celălalt, care ar caracteriza, *grosso modo* vorbind, pe scriitorul „tradițional" (utilizăm ghilimelele pentru a marca natura convențională a epitetului în opoziția pe care o propunem: orice activitate creatoare concretă, oricît de novatoare, este totodată și manifestarea unei tradiții) este înlocuită prin una de implicare a celuilalt. Flaubert nu-i „demonstrează" nimic cititorului său ci, prin inventarea unei poetici a clișeului, îl pune în situația de a-și face demonstrația singur.

Iată un alt mod posibil de a-i defini „impersonalitatea", văzută de critica tradițională de obicei dintr-un unghi psihologizant (ca imposibilitate, ca ironie[1], de

[1] Pentru Maurice Blanchot (*Le Livre à venir*, *ed. cit.*, p. 204) ironia este „un dar poetic și un principiu metodic". Analizînd opera lui Musil, el o descoperă în „compoziția însăși a cărții, în anumite situații, în răsturnarea lor, în faptul că gîndurile cele mai serioase și sentimentele cele mai autentice ale eroului se manifestă totdeauna a doua oară la alte personaje, luînd o înfățișare jalnică

Scanned with OKEN Scanner

asemenea) care nu este de ignorat dar care nu poate da seama de caracterul specific al operei impersonale (această insuficienţă devine evidentă ori de cîte ori se încearcă a se explica psihologizant sensul paradoxalei declaraţii: „Madame Bovary c'est moi"). Impersonalitatea, aici, este însăşi acea dimensiune a operei care face posibilă lectura plurală. Cît priveşte izotopia autoreferenţială, ea nu trebuie văzută ca o cheie de lectură. Construind „obiectul" care este cartea (pentru Flaubert ea este de structură izomorfă cu lucrurile din natură: opera lui Shakespeare este un peisaj măreţ şi sălbatic, cu munţi, vîltori etc.) Flaubert nu ne dă modul lui de funcţionare printr-un discurs persuasiv despre estetica „impersonalităţii" inserat în discursul romanesc propriu-zis ca intervenţie directă a autorului (mascată uneori de o izotopie autoreferenţială la nivelul ficţiunii: romanul are drept personaj un romancier ce este pe cale de a scrie tocmai acel roman şi care îşi expune sub o formă esenţializată doctrina literară), ştiinţă care nu ne-ar fi decît de un relativ folos pentru că nu ne implică direct, ne lasă în afara facerii concrete a unei cărţi concrete. Decelabilă doar la nivelul structurilor narative, izotopia autoreferenţială se realizează doar prin lectura ingenioasă şi răbdătoare (repetată, adică) a textelor flaubertiene.

Astfel, ceea ce ne poate apărea ca o ultimă lectură nu este totdeauna decît o penultimă lectură: opera este

---

şi rizibilă". Această definiţie a ironiei se verifică şi prin opera lui Flaubert, în dialectica autenticului şi a inautenticului, a sublimului şi a derizoriului, realizată prin raporturi de compoziţie. Compoziţia „circulară" este la Flaubert unul din procedeele predilecte ale acestei poetici a ironiei care se confundă la el cu o poetică a clişeului. Un singur exemplu, dintre multe posibile: clişeului somptuos, grandios care este tabloul balului de la castelul Vaubyessard din primele pagini ale romanului *Doamna Bovary*, i se opune, în partea finală a romanului, clişeul derizoriu al nopţii de petrecere şi dans, într-un sordid local din Rouen, în compania lui Léon şi a prietenilor săi.

Scanned with OKEN Scanner

inepuizabilă ca şi combinaţiile multiple ce se pot stabili între diferitele ei părţi, pe de o parte, între acestea şi o exterioritate inepuizabilă, pe de altă parte, ea fiind deliberat alcătuită ca obiect plurifuncţional. Iată de ce ceea ce încercăm să propunem aici nu este o lectură a operei lui Flaubert, ci o introducere în lectura, infinită, a operei lui Flaubert.

Dar mai trebuie să observăm ceva: însăşi descoperirea unui nou mod de a-l citi, în ciuda caracterului său de evidenţă ce vine să se aşeze alături de evidenţa lecturilor anterioare (chiar dacă, în primul moment, pare a li se substitui), este în practică aproape totdeauna parţială, în sensul că susţinută prin mai mari sau mai mici fragmente din operă, deşi prima condiţie a validităţii ei ar fi tocmai posibilitatea aplicării omogene la întreaga operă. Simţim, de exemplu, ca punct vulnerabil al tentativei noastre de lectură, care acordă un rol central funcţiei clişeului în opera lui Flaubert, faptul că, în etapa de investigare în care ne aflăm, *Ispitirea Sfîntului Anton*, *Salammbô*, *Legenda Sfîntului Iulian Ospitalierul*, *Herodiada* opun o rezistenţă, par cu neputinţă de valorificat printr-o poetică a clişeului. Dar verosimil (aici verosimilul nemaifiind, ca în lectura tradiţională, unul de natură psihologică, privind „evoluţia" personajului văzut ca „tip" sau „caracter", ci unul al alcătuirii poetice a operei) ar fi ca această alcătuire coerentă şi unitară care este opera lui Flaubert, premisă întemeiată pe rezultatul parţial, dar concludent, al stadiului actual al lecturii, să permită şi înglobarea acestor opere în sistemul axat pe funcţia centrală a clişeului. O posibilitate ar fi de a vedea în fiecare din aceste opere operaclişeu romantică, ce-şi secretă totodată propriul antidot punîndu-se în evidenţă pe sine, dar, aceasta făcînd, şi depăşind clişeul, prin procedee ce ţin de hiperbolă sau de litotă. Acestea transformă o descriere tipic romantică — „pitorească", „exotică", interesată de „reconstituiri istorice" — şi desemnată prin înseşi aceste pro-

Scanned with OKEN Scanner

cedee marcate prin semnul excesului de plus sau de minus ca fiind descrierea romantică clişeu, într-o descriere ce-şi descrie propriul mod de a funcţiona, fie bifurcîndu-se la infinit în *Salammbô* — bifurcare care, macroscopiind detaliile, ca într-o descriere de Robbe-Grillet, de Claude Ollier sau de Jean Ricardou, nu ne face să vedem mai bine obiectul descris ci, dimpotrivă, îl transformă în pretext, în loc al unei activităţi descriptive —, fie simplificîndu-se la modul economic, ca o pictură naivă pe un vitraliu sau ca o miniatură. Din transparent (din text care trimite la obiectul descris), textul devine opac, ni se revelează ca text, cu modul lui de a fi şi de a funcţiona specific. Am văzut mai sus cum şi în *Ispitire* textul devine opac, adică vizibil în funcţionalitatea lui, prin operaţia de „gomare" pe care fiecare „tablou" o exercită asupra celui căruia i se substituie, fiecare „tablou" fiind subiect şi obiect al acestei operaţii. „Personajul principal" din *Salammbô*, din momentul în care realizăm această schimbare de perspectivă, devine descrierea însăşi, monstruos proliferantă, labirintică, interpunîndu-se ca prezenţă mai intensă decît cea a obiectului descris, pulverizat prin descrierea însăşi (Chateaubriand remarcă în legătură cu descrierea din *Salammbô* că, deşi minuţioasă, „elle laisse tout dans le vague"). O analiză a adverbelor arată că acestea marchează, în marea lor majoritate, o succesiune şi nu, cum se întîmplă în cazul unei descrieri lipsită de dimensiunea autoreferenţială, o simultaneitate. Nenumăraţii „d'abord", „ensuite", „puis", „alors", „quand" introduşi în descriere (şi nu numai în *Salammbô*, ci şi în celelalte opere; a se vedea descrierea caschetei lui Charles din *Doamna Bovary*, citată de Robbe-Grillet ca descriere de factură analogă cu cea din textele suprarealiste sau din Noul Roman) manifestă dimensiunea ei diacronică: acţiunea romanului este descrierea.

Scanned with OKEN Scanner

Nu vrem să spunem că toate acestea au stat în intenţia lui Flaubert, dar din tot ceea ce am spus pînă aici credem că rezultă că nu intenţiile imediate ale autorului sînt criteriile acestei introduceri în lectura operei lui Flaubert. Ea îşi recunoaşte însă drept criteriu o intenţie primă a acestuia, aflată la originea operei, şi adîncită, şi menţinută pe măsură ce aceasta e creată: opera privită ca produs specific al unei activităţi specifice. Logica însăşi a căutării sale l-a dus către descoperiri de care nu este decît în parte conştient sau pe care le poate considera drept trădări ale operei şi care îi provoacă o chinuitoare incertitudine. În legătură cu *Salammbô*, Flaubert scrie în *Corespondenţă* că soclul, aici, este disproporţionat de mare în raport cu statuia, înţelegînd în mod obscur că personajele, subiectul, acţiunea dispar copleşite de masa descrierii. Cît priveşte criticii contemporani, ei înşişi au fost adeseori surprinşi de caracterul bizar al descrierii, ce se desfăşoară parcă pentru sine şi nu pentru obiect. Construite aparent după modelul (= clişeul) prozei romantice de inspiraţie istorică (ce acordă un loc important personajelor şi acţiunii), *Salammbô*, *Ispitirea Sfîntului Anton*, *Legenda Sfîntului Iulian Ospitalierul* şi *Herodiada* sînt locul unei contestări a acestui model, al unei „polemici" poetice, tot astfel după cum romanele lui Nathalie Sarraute, de exemplu, sînt romane „balzaciene" ce se autocontestă. Faptul că subiectul este deja cunoscut în cazul ultimelor trei opere, uzat chiar, dat fiind străvechea şi larga lui circulaţie, favorizează tentativa poeticianului: „Ceea ce mă ispiteşte, ceea ce aş vrea să realizez, scrie Flaubert în *Corespondenţă* cu puţin timp înainte de a începe să redacteze ultima versiune din *Educaţia sentimentală*, este o carte despre nimic, o carte care se va susţine prin ea însăşi, prin propria-i alcătuire stilistică, o carte ce nu va avea aproape deloc subiect, sau al cărei subiect va fi aproape invizibil".

Scanned with OKEN Scanner

Conform interpretării pe care o propunem, și care vrea să unifice opera lui Flaubert din punctul de vedere al funcționalității clișeului, seria de opere de (falsă) reconstituire istorică este în tensiune cu cealaltă serie, de (falsă) reconstituire a vieții contemporane, modelul „romantic" cu cel „naturalist", contestare reciprocă prin care se instituie noua scriitură inventată de Flaubert. Aceasta nu se află numai, ca orice operă de artă pe cale de a se face, sub incidența unei intertextualități, dar ea este, prin funcția prioritară pe care o acordă clișeului, și reflecție asupra intertextualității ca generatoare a operei de artă, la nivelul facerii dar și al receptării ei, adică al re-facerii ei infinite.

Diferite lecturi, după locul și timpul cînd sînt făcute, pot fi mai sensibile sau mai puțin sensibile la prezența și funcția clișeului la Flaubert. O interpretare românească, cum se vrea a fi cea de față, este, poate, atît de sensibilă la jocul clișeului în opera lui Flaubert, prin mijlocirea unei intertextualități specifice care este literatura română dominată de opera lui Caragiale. Un studiu de mai ample proporții ar putea, fără îndoială, să actualizeze noi valori și funcții ale clișeului în opera scriitorului francez, proiectînd asupra ei modelul de funcționare a clișeului caragialesc, a cărui funcționalitate poate fi, la rîndul ei, revelată printr-o intertextualitate care să-i includă pe Flaubert, pe Nathalie Sarraute sau pe Ionesco.

Este simptomatic faptul că Nathalie Sarraute, în importantul ei eseu[2] prin care aduce o contribuție hotărîtoare la înnoirea lecturii operei flaubertiene prin detectarea unei funcționalități complexe a clișeului (în virtutea intertextualității, întru totul aplicabilă și propriei ei opere), limitează această descoperire la operele în care clișeul putuse fi observat și de critica tradițională, în utilizarea lui primă și evidentă, de procedeu prin

[2] *Flaubert le précurseur*, în „Preuves", februarie 1965.

care este satirizată „prostia burgheză": *Doamna Bovary* și *Bouvard și Pécuchet*. În aceste două romane, arată N. Sarraute, „Flaubert a pus în evidență", „a recreat", printr-o nouă utilizare pe care o dă clișeului de origine livrescă, „o substanță psihică nouă", „inautenticitatea", „aparența" fiind astfel „demascată". În schimb, *Educația sentimentală* nu este pentru N. Sarraute decît o „greoaie pictură de moravuri", o operă în care Flaubert „privește cu respect și zugrăvește cu seriozitate pasiuni care, prin caracterul lor plat și convențional, frizează uneori ridicolul". El „pierde aici distanța", „confundînd convenția cu realitatea, neglijînd complexitatea psihologică pentru a ceda gustului său pentru descrierile frumoase, pentru bucățile antologice, drept care pierde și partida" (gustul acesta reprobabil pentru „descrierile frumoase", scriitoarea îl recunoaște și în *Salammbô*, pe care nici în discuțiile mai recente ce au avut loc în jurul Noului Roman nu vrea să-l accepte printre operele ce au inventat o nouă scriitură).

E curios că scriitoarea nu a observat că Flaubert, cu *Educația sentimentală*, rescrie *Doamna Bovary* sub o formă epurată de ceea ce în opera anterioară nu-l reprezenta întru totul, fiind mult mai avansat aici în realizarea acelei cărți care „să nu aibă aproape subiect, sau cel puțin al cărei subiect să fie aproape invizibil". Pe de altă parte însă, trebuie să ni se pară firesc ca orice nouă interpretare să fie o descoperire numai parțială. Acum, dar numai pentru că această descoperire parțială s-a impus cu evidența unui loc comun, putem recunoaște nenumărate paralelisme în utilizarea clișeului în cele două romane.

Punctul de plecare al iubirii lui Frédéric Moreau se află, ca și pentru Emma Bovary, într-un clișeu livresc, ca și, dealtfel, cel al tuturor acțiunilor și trăirilor sale, căci lumea din *Educația sentimentală*, ca și cea din *Doamna Bovary*, este o lume de suprafețe clișeiforme. Să recitim scena primei întîlniri:

Scanned with OKEN Scanner

„Fu ca o apariţie.

Ea era aşezată în mijlocul băncii, singură de tot, sau cel puţin el nu desluşi pe nimeni alt, uluit de privirea ochilor ei. Cînd trecu el, ea ridică fruntea; el îşi strînse umerii fără să vrea. După ce se aşeză ceva mai departe pe aceeaşi latură, o privi.

Avea o pălărie mare de paie, cu panglici roz care-i palpitau în vînt la spate. Bandourile negre îi conturau coada sprîncenelor lungi, coborau foarte jos şi păreau a-i strînge drăgăstos ovalul chipului. Rochia de muselină de culoare deschisă, stropită cu picouri mici, se răspîndea în multe cute. Broda ceva; şi nasul drept, bărbia, toată făptura ei se profila pe fondul aerului albastru"[3].

Este în mod evident, evidenţă semnalată de către autor cititorului cu insistenţă complice prin acumularea detaliilor convenţionale, imaginea clişeu a eroinei romantice. Nimic nu lipseşte din tabloul trasat în linii suave şi colorat în tonuri pastelate, ca o ilustraţie de album răsfoit pe ascuns într-un pension de fete: fizionomia (ovalul prelung al chipului, încadrat de şuviţele de păr negru, genele prelungi şi plecate), îmbrăcămintea (rochia vaporoasă de muselină, pălăria de pai cu panglicile agitate de vînt, umbreluţa de soare, şalul etc.), în sfîrşit, o anume poză caracteristică, de un hieratism afectat („Broda ceva; şi nasul drept, bărbia, toată făptura ei se profilau pe fondul aerului albastru"), de carte poştală ilustrată. Tabloul următor supraliciteză în acelaşi sens, desemnînd o dată mai mult sursa livrescă a clişeului, prin introducerea unor amănunte strident exotice: „O negresă legată la cap cu o basma veni ţinînd de mînă o fetiţă măricică. [. . .]

Presupunea că e de origine andaluză, poate creolă. Adusese cu ea din insule această negresă?"[4]

---

[3] Flaubert, *Educaţia sentimentală*, în româneşte de Lucia Demetrius, Bucureşti, Univers, 1976, p. 18.

[4] *Ibidem*, p. 19.

Un harpist, cu „plete lungi" şi „în zdrenţe", cîntă „o romanţă orientală în care era vorba de pumnale, flori şi stele".

Şi, din nou, imaginea clişeu a eroinei romantice surprinsă în atitudine caracteristică:

„Doamna Arnoux se uita pierdut în depărtare. Cînd muzica încetă, clipi de cîteva ori de parcă ar fi ieşit dintr-un vis. [. . .] Citea un volum subţire cu coperţi cenuşii. Uneori colţurile gurii i se ridicau şi o rază de plăcere îi lumina fruntea"[5].

Pe măsură ce imaginile clişeu se aglomerează, ele devin „suspecte", o „bănuială" se naşte în spiritul cititorului: ele nu trebuie citite ca atare, căci nu sînt decît un mod indirect (sînt un metalimbaj, spune critica astăzi, referindu-se la conglomeratele de clişee din romanele Nathaliei Sarraute, care joacă aceeaşi funcţie) de a spune altceva, un altceva care trebuie căutat în ceea ce *nu* este spus. Tabloul supraîncărcat cu toată recuzita unui univers în viziune romanţioasă devine *semn* pentru o altă realitate, „interstiţială", desemnată tocmai prin distanţa pe care Flaubert o ia faţă de ceea ce descrie, şi care este alta decît cea a aparenţelor convenţionale. Jocul acesta dintre aparenţă şi realitate, dintre „autentic" şi „neautentic", nu poate fi sesizat decît la nivelul scriiturii înseşi, „impersonalitatea" lui Flaubert fiind tocmai această ştiinţă de a obliga scriitura să rămînă mereu consecventă cu propriile-i premise. De aceea el a şi putut trece atîta vreme neobservat (să recitim uimitorul text din Sarraute cu privire la *Educaţia sentimentală:* Flaubert „pierde aici distanţa", „confundînd convenţia cu realitatea", căci „priveşte cu respect şi zugrăveşte cu seriozitate pasiuni care, prin caracterul lor plat şi convenţional, frizează uneori ridicolul"), sau asimilat altor procedee (pentru George Călinescu, de exemplu, Flaubert este şi un „umorist").

Revenite în memoria lui Frédéric, imaginile devin mai

[5] *Ibidem*, p. 20, 21.

adevărate, adică mai semnificative, revelînd brusc personajului modelul livresc la care acesta se raportase pînă atunci în mod inconştient (Flaubert îl anunţă şi în această privinţă pe Proust):

„Semăna cu femeile din cărţile romantice. N-ar fi vrut să adauge nimic, să scadă nimic din făptura ei. Universul se lărgise dintr-o dată. Ea era punctul luminos spre care convergea totalitatea lucrurilor"[6].

Orice interpretare de tip tradiţional (pentru care proza „realistă" a lui Flaubert înfăţişează caractere şi moravuri ale timpului) se va vedea confruntată cu dificultatea de a regăsi aici criteriul *verosimilului psihologic* ca *evoluţie previzibilă* a comportamentului personajului. Căci există oare în societatea descrisă de Flaubert asemenea cazuri *tipice* de bovarici (epitetul poate fi extins la majoritatea personajelor lui Flaubert; o cercetare aprofundată în această direcţie ar arăta probabil că la *toate*) care să-şi trăiască iluzia cu o consecvenţă ce-i duce la dezastru (Homais este o ilustră excepţie), conferindu-le, în cele din urmă, o tragică măreţie, măreţia lui Don Quijote? Emma se sinucide, Charles se prăbuşeşte psihic şi fizic şi moare. Frédéric Moreau îşi ratează cariera socială şi viaţa de familie, Bouvard şi Pécuchet se ruinează băneşte: toţi urmăresc o iluzie (ar trebui să spunem o sublimă iluzie), sînt victime şi învingători ai unor succesive deziluzii.

Proza lui Flaubert poate şi trebuie totuşi să fie citită şi ca o frescă satirică a societăţii franceze din prima jumătate a secolului XIX. Într-o asemenea lectură, Flaubert este un observator lucid al ipocriziei şi corupţiei nobilimii şi burgheziei, un caricaturist de geniu al „prostiei burgheze", temă predilectă a autorului faimosului *Sottisier*. În această interpretare, Frédéric este „un om mediocru, slab, care îşi ratează existenţa" şi ale cărui „speranţe juvenile eşuează în cele din urmă în nătînga, stupida şi monotona existenţă a unui burghez dintr-un

[6] *Ibidem*, p. 22.

Scanned with OKEN Scanner

orăşel de provincie". „*Doamna Bovary* avea o notă de măreţie tragică prin convulsiile pătimaşe şi moartea eroinei. Aici modelul nu mai are nici o măreţie; ni se înfăţişează felul în care viaţa striveşte, lent şi treptat, un suflet". (Lanson, *Istoria literaturii franceze*).

Dar putem considera, împreună cu Lanson, acest roman doar romanul unui eşec? (Observaţiile ce urmează, în spiritul, dacă nu totdeauna şi în litera lor, pot fi aplicate şi celorlalte romane flaubertiene). Şi dacă da, despre ce fel de eşec este vorba? Remarcăm în comentariul lui Lanson o contradicţie: „Şi ce supravieţuieşte? [eşecului — n.ns.] o amintire, şi nici măcar o amintire fericită, ci amintirea unei veleităţi fără urmare; dar e de ajuns că e o amintire legată de prima efervescenţă a virilităţii, pentru ca sufletul să fie de-a pururi luminat şi fericit". Iată o concluzie surprinzătoare la toată acea demonstraţie a eşecului. Eşecul, ca şi tragicul, nu există decît acolo unde există şi conştiinţa lui. Or, Frédéric Moreau nu are conştiinţa eşecului. Dimpotrivă, am putea spune că există în ultimele pagini ale cărţii sentimentul unei împliniri, al unei împăcări fericite cu soarta, resimţit de Frédéric şi de doamna Arnoux cu prilejul ultimei lor întîlniri, după ani îndelungaţi de despărţire („El nu regretă nimic. Suferinţele lui erau răscumpărate"; „Nici o femeie n-a fost iubită ca mine!"). Adevăratul ideal al lui Frédéric este iubirea sa spirituală pentru doamna Arnoux, şi acest ideal el nu-l ratează (ratarea ar fi fost implicită realizării iubirii carnale, care ar fi însemnat profanarea, trădarea idealului). În faţa femeii iubite care vine, în sfîrşit, să i se ofere, deşi cuprins de o „dorinţă mai puternică decît oricînd, furioasă, turbată", simte şi altceva, „ceva inexprimabil, o repulsie şi parcă spaima unui incest"; şi, precizează Flaubert, „*pentru a nu-şi degrada idealul* [subl. ns], se întoarse cu spatele şi începu să-şi răsucească o ţigară"[7]. Dacă privim lucrurile din această perspectivă, personajul

[7] *Ibidem*, p. 426—427.

nu ne mai apare nici mediocru, nici slab ci, dimpotrivă, excepţional prin extraordinara consecvenţă a voinţei de a iubi, prin care toată existenţa sa capătă sens. Această voinţă de a iubi o idee (ideea pe care Fréderic şi-o face despre iubire întruchipată în imaginea doamnei Arnoux) este făcută dintr-o lungă serie de indecizii. Consecvenţa în indecizie se constituie în cele din urmă în act de opţiune. Este adevărul paradoxal al unei psihologii surprinsă în mişcarea ei contradictorie (autentic/inautentic). Personajul asumă în cele din urmă un mod de a iubi căruia nu i se poate sustrage, adică îl acceptă în deplină conştiinţă, ca pe un mod de a fi necesar, ca pe un destin. Ceea ce fusese slăbiciunea sa devine astfel forţa sa (capacitatea de a continua presupune totdeauna o forţă), iar drumul pe care Frédéric pare a se afla la început dintr-un capriciu al hazardului şi din vina propriei sale nehotărîri se preschimbă, din întîmplător, în drum ales.

Ca şi celelalte personaje ale lui Flaubert din seria de opere mai sus arătată (*Doamna Bovary*, *Educaţia sentimentală*, *O inimă simplă*, *Bouvard şi Pécuchet*), Frédéric are vocaţia proiecţiei unor modele clişeiforme asupra celorlalţi şi asupra relaţiei sale cu ceilalţi, de unde şi un anume veleitarism al tuturor acţiunilor sale (amoroase, amicale, artistice, politice). Impulsul este totdeauna exterior, intrarea în trăirea autentică făcîndu-se prin artificiul inautenticului. Devine amantul Rosanettei şi al doamnei Dambreuse conformîndu-se modelului „amantul-curtezanei-de-lux“ şi „amantul-femeii-din-înalta-societate-măritată-cu-un-soţ-bătrîn“, încearcă să se lanseze în politică pentru că aşa trebuie să facă „un-tînăr-de-condiţie-bună-care-vrea-să-şi-facă-o-situaţie“ etc. Prima mişcare, de conformare faţă de convenţia socială, este însă negată de o alta, de refuz şi evadare, de nonaderenţă la o societate pe care o simte străină (Frédéric Moreau este un „străin“, un „alienat“ *avant la lettre*) şi căreia nu i se poate adapta. Eşecul lui Frédéric Mo-

Scanned with OKEN Scanner

reau există, aşadar, doar prin raportare la această convenţie socială dar, de vreme ce o eludează (Frédéric face tot ce nu ar face un arivist: refuză două căsătorii strălucite prin care s-ar îmbogăţi, oferă cu generozitate prietenilor bani, arată un mare dezinteres în toate relaţiile sale etc.), situîndu-se pe un plan care o transcende, el devine victorie. Există o „măreţie" a lui Frédéric Moreau şi ea constă în faptul de a fi rămas pînă la capăt fidel unei sublime iluzii. (Dialectica romanului ne-ar putea sugera însă şi o altă lectură: marea constanţă în iubire a personajului nu este decît un efect al conformării la modelul „iubirii-neîmpărtăşite-caste-şi-eterne", în virtutea aceloraşi mişcări contradictorii ale scriiturii, care se anulează reciproc.)

S-a spus adeseori că în *Educaţia sentimentală* „nu se întîmplă nimic" (cf. şi Lanson). S-ar putea spune mai curînd că nu se întîmplă nimic din ceea ce era previzibil pe temeiul unor premise pe care un roman supus legii unei cauzalităţi univoce le-ar fi cerut altfel dezvoltate. Conform acestei convenţii, nici psihologia personajului nu este plauzibilă. Dar dacă intrăm în noua convenţie, tocmai caracterul ei paradoxal, contradictoriu, suscitat de jocul dintre autentic şi inautentic, ne pare a realiza o cunoaştere mai adecvată a unor procese psihice (cel al „cristalizării" în iubire, printre altele). Lipsa de acţiune, de subiect este de fapt lipsa unui anume fel de subiect, de acţiune (cu o progresie care duce la un deznodămînt; în *Educaţia sentimentală* nu există un deznodămînt, şi acest roman fiind construit circular). Acţiunea aici stă în dinamismul „analizei" (termenul este deja impropriu, ca şi pentru romanul proustian) psihologice, rezultat al căutării celui care scrisese în *Corespondenţă:* „Nu mi se pare cu neputinţă să dau analizei psihologice rapiditatea, limpezimea, elanul unei naraţiuni pur dramatice. Acest lucru n-a mai fost încercat niciodată şi ar fi frumos".

Scanned with OKEN Scanner

Toate aceste neconformităţi ale romanului (în raport cu o viziune tradiţională), care au putut provoca perplexitatea contemporanilor lui Flaubert (şi nu numai a contemporanilor), se constituie în tot atîtea norme ale unei noi scrieturi care se caută, şi se găseşte pe sine, în urma unui imens efort creator. Căci „substanţa" operei lui Flaubert nu poate fi abordată decît în termenii unei noi estetici, care este cea a noului roman din secolul XX. Comentariile lui Proust la *Educaţia sentimentală* pot fi aplicate în sens strict romanelor din ciclul *În căutarea timpului pierdut:* Cu *Educaţia sentimentală* „*revoluţia s-a săvîrşit; ceea ce pînă la Flaubert era acţiune devine impresie.* Lucrurile au tot atîta viaţă cît şi oamenii, căci judecata este cea care, ulterior, atribuie oricărui fenomen vizual cauze exterioare, dar în prima noastră impresie această cauză nu este implicată". „Subiectivismul lui Flaubert se exprimă printr-o întrebuinţare nouă a timpurilor verbale, a prepoziţiilor, a adverbelor . . ." . . . „Oamenii [. . .] în această viziune continuă, omogenă, nu sînt mai mult decît lucrurile, dar nici mai puţin altceva decît *«o iluzie ce trebuie descrisă»*". Romanul este „un lung raport asupra unei vieţi întregi, fără ca personajele să ia, spre a spune astfel, parte la acţiune". Mişcarea frazei se desfăşoară uneori „cu totul după capriciile unei memorii care-şi face alegerea la întîmplare". Singularităţile gramaticale traduc o *„viziune nouă"*. Flaubert introduce astfel în roman durata, adică timpul trăirii concrete, schimbarea aceasta a ritmului temporal neavînd, ca la Balzac, „un caracter activ sau documentar", el fiind *„primul care îl curăţă de parazitismul anecdotelor şi de zgura povestirii"*, *„primul care face din el muzică"*[8] (sublinierile noastre).

Confuzia între iluzie şi realitate, între actual şi virtual, realizată datorită noii scrieturi inventate de Flau-

[8] *A propos du „style" de Flaubert*, ed. cit., *passim*.

bert, permite explorarea unor teritorii necunoscute ale psihicului uman. Cu mult înaintea lui Proust, Flaubert scrie un roman care încearcă să reprezinte nu lumea aprehendată direct printr-o imagine care se vrea suprem obiectivă (ca la Balzac) ci impresia pe care o lasă lumea asupra unei conştiinţe concrete, imaginile contradictorii pe care această conştiinţă şi le face despre lume, punct de vedere relativist ce va fi confirmat de descoperirile ştiinţelor moderne. Suma tuturor acestor imagini confruntate va duce la o nouă cunoaştere. S-a comparat tipul de cunoaştere obţinută prin romanul de viziune relativistă, în care nu mai operează, ca în cel de viziune esenţialistă, principiul determinismului univoc, cu cea obţinută de fizicianul modern prin compararea statistică a datelor, date care pot fi contradictorii, la un anumit nivel al explorării aceleiaşi cauze nemaiproducînd invariabil aceleaşi efecte.

În această „viziune nouă", personajul este o absenţă, imagine decupată net, suprafaţă plană, oferită total ochiului („caracterul" din romanul tradiţional creează iluzia unei construcţii tridimensionale, în *trompe-l'oeil*), dar a cărei posesiune rămîne mereu suspendată, distanţa dintre ochi şi imagine menţinîndu-se mereu aceeaşi, căci pe măsură ce ochiul se apropie, imaginea se depărtează, *enigmatică* prin chiar acest fel de a fi mereu egală cu ea însăşi, un raport, mereu acelaşi, între entităţi ce variază. „Il n'y a que des rapports": la originea noii viziuni flaubertiene stă această evidenţă a raporturilor dintre lume şi conştiinţă, măsurate prin „impresii". Universul *este* sumbru, ostil, sau dimpotrivă, radios şi benefic, se dilată sau se contractă în funcţie de percepţiile subiective ale personajelor (în sensul acesta vorbeşte Proust de „subiectivismul" lui Flaubert): realitatea este prezentată de romancier aşa cum este ea văzută de o conştiinţă concretă. Să ne reamintim scena primei întîlniri a lui Frédéric cu doamna Arnoux:

Scanned with OKEN Scanner

„Ce fut comme une apparition:

Elle [a se nota că Flaubert, împotriva regulilor punctuației, utilizează aliniatul și majuscula după cele două puncte; în mod deliberat, după cum s-a putut constata prin verificarea succesivelor ediții corectate, el urmărește un efect de izolare și de situare într-o poziție centrală a pronumelui] était assise, au milieu du banc, toute seule; ou du moins il ne distingua personne, dans l'éblouissement que lui envoyèrent ses yeux". Această viziune apoteotică a unui personaj de origine parcă *divină*, ce se articulează automat în clișeul „apparition de la Vierge" (*apparition*, în franceză, are foarte marcată această conotație), este opusă universului banal și sordid al oamenilor:

„La fiecare cotitură a rîului întîlneai aceeași perdea de plopi palizi. Cîmpia era goală. Pe cer se opriseră cîțiva norișori albi — și plictiseala, răspîndită vag, părea a încetini mersul vaporului și a face și mai neînsemnată înfățișarea călătorilor"[9].

„Unii stau de vorbă în picioare sau chirciți pe bagaje, alții dormeau prin colțuri, cîțiva mîncau. Puntea era murdărită de coji de nucă, de mucuri de țigară, de coji de pere, de resturi de mezeluri aduse în hîrtie"[10].

Prima impresie, făcută din percepții fragmentare, este reordonată cu ajutorul amintirii. Și la acest al doilea nivel, raportul conștiință/realitate funcționează prin mijlocirea clișeului: „Semăna cu femeile din cărțile romantice. N-ar fi vrut să adauge nimic, să scadă nimic din făptura ei.

„Universul se lărgise dintr-o dată. Ea era punctul luminos spre care convergea totalitatea lucrurilor; — și, legănat de mișcarea trăsurii, cu pleoapele pe jumătate închise, cu privirea spre nori, se lăsa pradă unei bucurii visătoare și nesfîrșite".

Contururile se estompează din cauza emoției extra-

[9] *Ibidem*, p. 17.
[10] *Ibidem*, p. 18.

Scanned with OKEN Scanner

ordinare, personajul este lovit de o sacră orbire (nivelul 1, conştiinţa în impact direct cu realitatea), prin graţia căreia universul este brusc perceput ca spaţiu imens, *ordonat* în jurul unui centru de lumină, formele vibrează într-o confuzie *armonioasă*, ca într-o pictură impresionistă (nivelul 2, conştiinţa în stare de semitrezie visătoare, retrăind o impresie trecută).

Vibraţia devine însă imobilitate cînd percepţia-clişeu se precizează, contururile devin nete, decupate în imagini stereotipe de carte poştală ilustrată înfăţişînd eternul cuplu romantic al amanţilor fericiţi:

„Ce fericire să urci alături, cu braţul în jurul mijlocului ei, în vreme ce rochia ar mătura frunzele îngălbenite, ascultîndu-i glasul, sub strălucirea ochilor ei!" (...) „Ceva mai departe descoperiră un castel cu acoperişul ascuţit, cu turnuleţe pătrate. În faţa lui se întindeau răzoare de flori şi aleile se înfundau, ca nişte bolţi negre, sub teii înalţi. Şi-o închipui trecînd pe potecile mărginite de carpeni. În clipa aceea o doamnă tînără şi un domn tînăr se iviră pe peron, între hîrdaiele cu portocali. Apoi totul pieri"[11].

Prin mijlocirea aceleiaşi scrieri — clişeul decupînd în mod identic realitatea „reală" şi realitatea iluzorie — iluzoriul şi realul au acelaşi grad de prezenţă, realitatea părînd, la rîndul ei, suscitată de iluzie, proiecţie a iluzoriului.

Fie că este vorba de *Educaţia sentimentală*, de *Doamna Bovary*, de *Bouvard şi Pécuchet* (adevărată enciclopedie a clişeului) sau de *O inimă simplă* (în care abundă imagini clişeiforme naiv-religioase), trăirea, actele personajelor îşi au originea în clişee (în cele mai multe cazuri *livreşti*, erudite şi artistice) şi se desfăşoară în funcţie de acestea. Limita dintre autentic şi neautentic este cu neputinţă de stabilit, clişeul fiind generator de act autentic iar actul autentic generator de imagini-clişeu despre sine şi lume în conformitate cu care perso-

[11] *Ibidem*, p. 21.

Scanned with OKEN Scanner

najul gîndeşte şi acţionează. Clişeele devin un mod specific al personajelor lui Flaubert de a se insera în realitate, de a o cunoaşte şi de a acţiona asupra ei, modificînd-o într-o realitate-clişeu care la rîndul ei le modifică. Se poate exemplifica aceasta cu orice fragment de text, văzut însă ca parte ce funcţionează în raport cu totalitatea operei, din care cauză întîmpinăm şi o anume dificultate în a separa din acest tot citatul cel mai apt de a-şi revela funcţiile chiar în condiţiile unei asemenea artificiale procedări.

Un exemplu funcţional ni se pare a fi cel ce include ultimile pagini din *Doamna Bovary*, cele prin care povestirea continuă şi după moartea Emmei. În conformitate cu legile unei povestiri monocentrice (= de tip „balzacian"), aceste pagini sînt de prisos, mai mult chiar, apar ca o excrescenţă care dezechilibrează compoziţia întregului în asemenea măsură încît o anihilează în punctele ei forte: „momentul culminant" şi „deznodămîntul". Dintr-o perspectivă „tradiţională" ele pot să apară ca o neglijenţă, ca o lipsă de gust şi de simţ al măsurii şi al justelor proporţii sau, în cel mai bun caz, ca un epilog inutil. Căci efectul lor e evident: cu excepţia cazului cînd sînt citite ca epilog (deci ca text autonom pînă la un punct, separat de un ansamblu care se poate dispensa de el), ele introduc în totalitatea operei care este *Doamna Bovary* un puternic element de descentrare prin „gomarea" unui prim roman, al cărui personaj „principal" este Emma, de către un al doilea roman, al cărui personaj „principal" este Charles. Dar acest al doilea roman este, la rîndul lui, „gomat", contestat de primul, prin contestarea statutului de personaj al lui Charles, pe care, prin referire la primul roman, nu-l mai percepem ca pe un caracter, dezvăluit nouă prin procedeul „analizei psihologice", ci ca pe o imagine-clişeu, cea a soţului-devotat-fidel-credul-şi-înşelat, erodată, ştearsă treptat de o altă imagine-clişeu, cea a unei Emma reconstituită din scrisori de dragoste-clişeu

Scanned with OKEN Scanner

și din conversații-clișeu, imagine invadatoare și tiranică a femeii-adorată-și-iubită-de-toți-bărbații. Primul Charles se modifică în contact cu această imagine-clișeu, *el devine Emma Bovary:*

„Ca să-i placă Emmei, ca și cum ea ar mai fi trăit, începu să aibă și el preferințele, ideile ei, își cumpără cizme de lac, luă obiceiul de-a purta cravate albe. Își dădea cu pomadă pe mustăți, și ca și ea, semnă polițe. Emma-l corupea de dincolo de mormînt." (...) „A doua zi Charles se duse să stea pe bancă în chioșc. Raze de lumină treceau printre ostrețe; frunzele de viță își aruncau umbra pe nisip, iasomia îmbălsăma, cerul era albastru, cantaridele bîzîiau în jurul crinilor înfloriți, și Charles simțea cum se înăbușă, ca un adolescent sub valurile nedeslușite de dragoste ce-i umpleau inima îndurerată.

La ora șapte, micuța Berthe, care nu-l văzuse toată după-amiaza, veni să-l ia la masă.

Avea capul răsturnat pe spate și rezemat de perete, ochii deschiși, gura deschisă, și ținea în mînă o șuviță lungă de păr negru"[12].

„Tema" gomării textului poate fi identificată și într-un pasaj ca acesta: „Ciudat e că Bovary, *deși se gîndea mereu la Emma, o uita;* și era disperat că *această imagine îi fuge din minte, cu toate sforțările pe care le făcea ca s-o păstreze.* Totuși, în fiecare noapte o visa; avea totdeauna același vis: *se apropia de ea; dar cînd ajungea s-o strîngă în brațe, se desfăcea ca putredă în brațele lui*"[13].

Jocul acesta al imaginilor-clișeu apare în relatarea noastră foarte simplificat (numai o minuțioasă și extinsă analiză pe numeroase texte l-ar putea surprinde în toate complicațiile lui), redus la o relație de substituire și de simetrie. Charles nu este aici numai eroul romantic-

[12] Flaubert, *Doamna Bovary*, *Salammbô*, 1, Buc., Univers, 1979, p. 361—362, 367, în românește de Demostene Botez.
[13] *Ibidem*, p. 364. Subl. ns.

clișeu ca replică a eroinei romantice-clișeu (vezi în textul citat elemente de recuzită sau atitudini clișeiforme de proveniență literară: visarea pe banca singuratică, eroul care moare din dragoste pentru iubita moartă, strîngînd între degete o șuviță din părul acesteia etc.), eroul „bovaric" ca replică a eroinei „bovarice", ci și acea imagine-clișeu a bărbatului-cu-succes-la-femei (vicontele, Rodolphe):

„Stînd rezemat în coate în fața lui, își tot mozolea trabucul în gură vorbind, iar Charles sta dus pe gînduri înaintea acestui chip pe care Emma-l iubise. I se părea că vede ceva ce îi aparținuse ei. Era ca o vrăjitorie. Ar fi vrut să fie el bărbatul acela"[14].

Să facem încă de pe acum o observație asupra căreia vom reveni: „metoda" folosită de Flaubert pentru a descentra romanul, pentru a-l transforma într-un roman care arată nu cum este lumea, ci nenumăratele moduri în care lumea poate fi văzută de una sau mai multe conștiințe concrete, este cea a clișeului (Proust va realiza un gen analog de roman „fenomenologic" utilizînd „metoda" amintirii involuntare).

Personajele lui Flaubert trăiesc „ca în cărți", dar avînd arareori, și doar foarte vag, conștiința acestui lucru (la Proust conștiința livrescă a personajelor — „snobi" și „mondeni" — este foarte acuzată, ele știu că proiectează asupra realității clișee, că sînt condamnate să vorbească și să vadă în clișee, condamnare care este și un privilegiu — nu orice ins are acces la acele clișee — și pe care o transformă într-o sursă de nobile delicii culturale), căci acest „ca în cărți" presupune aici existența unei realități livrești vulgarizate, care nu se poate proiecta cu atîta forță asupra realității lumii decît pentru că acea comunitate ce recurge la ea nu o percepe ca pe o altă realitate, heterogenă.

Scriitura lui Flaubert se constituie conform unei logici a clișeului surprins și epuizat în toate avatarele

[14] *Ibidem*, p. 366—367.

Scanned with OKEN Scanner

lui (însăşi sinuciderea Emmei fiind unul din ele) şi utilizat ca metalimbaj prin care este desemnată o materie psihologică anonimă, mişcarea conştiinţei înseşi (acel du-te-vino între particular şi general, între autentic şi neautentic de care vorbeşte Sartre în prefaţa lui la *Portretul unui necunoscut* de Nathalie Sarraute, prin care salută naşterea unui antiroman). Clişeul devine depozit al unei cunoaşteri şi al unei experienţe comune, terenul ferm de întîlnire al comunităţii (cf. Sartre), dar şi modalitatea de contestare a acestei cunoaşteri şi experienţe, mişcare dialectică de afirmare şi de negare în care, prin scriitura ambiguă, este implicat cititorul. De aici şi impresia, resimţită corect de către unii critici „tradiţionali", că personajele lui Flaubert (lucrul s-a spus foarte mult mai ales în legătură cu *Educaţia sentimentală* şi cu *Bouvard şi Pécuchet*) sînt lipsite de relief şi consistenţă. Ceea ce însă, în sistemul de referinţă al acestor critici (unii, mai subtili, ezită între a vedea în aceste opere creaţii cu desăvîrşire ratate sau capodopere, ceea ce este simptomatic), apare ca slăbire a forţei creatoare care, în *Doamna Bovary*, ar fi ajuns la apogeul ei, conform sistemului de referinţă al poeticilor actuale este riguroasă consecvenţă a scriiturii faţă de ea însăşi: cu fiecare operă în parte Flaubert explorează şi dezvoltă tot mai mult funcţia productivă a clişeului ca metalimbaj.

Pentru cine acceptă aceste premise, clişeul lui Flaubert funcţionează, ca şi elipsa, ale cărei posibilităţi sînt, de asemenea, mult explorate de acesta, ca revelator al unei psihologii ce ascultă de o logică *în existenţă* pe care „analiza psihologică" de tip tradiţional nu o poate surprinde (el are funcţia pe care la Dostoievski o are comportamentul discontinuu, aberant al personajelor, utilizat, de asemenea, ca metalimbaj). Acum se va înţelege mai bine poate în ce sens spuneam că Flaubert nu este doar un virtuoz al stilului, un mare cizelator de fraze. O atare afirmaţie apare chiar cu neputinţă de

Scanned with OKEN Scanner

justificat dacă vom considera uriaşa cantitate de sintagme şi de fraze-clişeu pe care le vehiculează opera lui: luate ca atare, adică neînglobate într-un nou sistem poetic, acestea nu sînt decît rebuturi din punct de vedere stilistic. Fapta lui se situează la un cu totul alt nivel: el este înnoitor de viziune, inventator al unei noi arhitecturi, care foloseşte materiale existente, curente, dar dispunîndu-le altfel şi dîndu-le o nouă funcţionalitate[15].

4. Lecturi româneşti ale operei lui Flaubert

Fără a fi obiect predilect de studiu, ca opera altor scriitori francezi (cea a lui Balzac, de exemplu, sau chiar cea a lui Stendhal), opera lui Flaubert a preocupat totuşi în îndeajuns de mare măsură critica şi istoria literară din ţara noastră. O direcţie este marcată de două lucrări consacrate unor aspecte ale biografiei lui Flaubert, cea a lui N. Dănilă, *Le voyage en Orient de G.F. (1849—1851), Contribution à l'étude de sa formation littéraire*, Paris, 1939, 56 p. (în *Mélanges de l'École Roumaine en France*, XIV, 1938), şi cea a lui Alexandru Lăzărescu, *Nevroza lui Flaubert şi Alte Studii teatrale. Teatrul lui Bernand Shaw. Teatrul lui Henri Becque. Emil Gârleanu*, Craiova, f.a., 42 p.

O altă direcţie, care încearcă interpretarea operei unor scriitori români prin referire la Flaubert, este reprezentată de George Călinescu şi de Tudor Vianu. Este vorba de scurte trimiteri, de semnalarea unor asemănări prin

---

[15] Este profund tulburător faptul că un alt mare artist cu deosebire sensibil la valoarea clişeului, Caragiale, contestă prin acesta ceea ce el numeşte chiar „analiză psihologică" (*Apud* Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, Editura contemporană, 1941, p. 126—127).

Scanned with OKEN Scanner

care s-ar manifesta o influenţă etc. Dezvoltate, ele ar putea îmbogăţi cercetarea actuală

Cele mai numeroase asemenea corelări se găsesc în *Istoria literaturii române*[1], prin mijlocirea căreia am avut acces şi la opiniile unor doi alţi scriitori români (citaţi de George Călinescu) cu privire la Flaubert: Titu Maiorescu şi Duiliu Zamfirescu. Vom da şi noi aici o parte din aceste citate, considerînd că ele reprezintă un curios document cu privire la modul în care a fost receptat Flaubert de către contemporanii săi din ţara noastră.

Maiorescu „nu gustă «pe realiştii pretinşi Flaubert — Zola — Maupassant cu urîtul, tristul, nefericitul . . . o suflare senină peste aceşti pîcloşi, fie-le ţărîna grea pe mormîntul literar»"[2].

Iar Duiliu Zamfirescu îi scrie lui Titu Maiorescu la 6 octombrie 1890: . . . „arta de a scrie drame, romane şi nuvele, nu este *arta de a scrie* ci *arta de a spune*. Căci Flaubert, ca scriitor stilist, este superior lui Shakespeare, lui Goethe în proză, lui Edgar Poe, lui Bret Harte etc. Şi cu toate astea, pentru mine şi pentru o mulţime de oameni care au curajul să fie sinceri în impresiuni, Madame Bobary [sic], ca şi Rouge et noir al patronului său Stendhal, sunt lucruri lipsite de interes, uscate, o deşirătură de ciorap între degetele unei babe osoase, care caută nodurile firului. Fiindcă pasiunea, vorbind, curge necontrolată; un dialog între doi oameni, cari nu sunt de hîrtie, trebuie să cuprindă repetiţii; gîndirile naive sunt foarte aproape de cele banale, şi aşa mai departe"[3].

Citatul din scrisoare vine în sprijinul unui anti-flaubertianism vizibil în operă, comentat de George Călinescu într-un mod ce ar putea înnoi lectura operei lui

---

[1] Bucureşti, Fundaţia regală pentru literatură şi artă, 1941.
[2] *Ibidem*, p. 359.
[3] *Ibidem*, p. 474.

Duiliu Zamfirescu şi care ar putea sugera şi alte abordări de acelaşi gen ce, renunţînd la compartimentări rigide, situează în chip firesc literatura naţională în contextul literaturii universale: „Un scriitor român teoretician al autenticităţii, al procesului verbal, în linia lui Stendhal şi André Gide, la 1890, un anti-stilist, deci un anti-flaubertian în epoca de bîntuire a flaubertianismului pare paradoxal"[4].

Să remarcăm că George Călinescu procedează aici conform logicii „intertextualităţii", stabilind între opera lui Duiliu Zamfirescu şi cea a lui Gide o relaţie prin care acesta din urmă devine „precursorul" celuilalt: putînd fi citit prin grila de lectură impusă de un model construit mai tîrziu în timp, Duiliu Zamfirescu este un gidian *avant la lettre*. De asemenea, conform aceleiaşi logici, relaţia cu opera lui Stendhal şi Flaubert nu este stabilită în virtutea unor influenţe pozitiv detectabile ci pe temeiul unor similitudini sau opoziţii de structură.

În acelaşi mod liber de orice constrîngere exercitată de faptul de influenţă verificabil pe baza unor date de istorie literară se fac şi asociaţiile dintre alţi scriitori români şi Flaubert: „Degradarea scenei de expunere a eternului uman, aceasta este metoda lui Flaubert, romantic în material burghez, umorist şi poet. M-me Manolescu din *Pe drezină* [de I. A. Bassarabescu — n. ns.] este un fel de M-me Bovary"[5]. „Cazul Mariei Stahu din *Apa morţilor* este în chipuri mai blânde acel al d-nei Bovary. S-ar putea zice că tînărul scriitor, înpăcînd romanul naturalist francez cu observaţia proprie . . ."[6] „Vilma [din *Biruinţa*, de I. Agârbiceanu — n. ns.] e o doamnă Bovary de sat ardelenesc". „În *Doamna Bo-*

---

[4] *Ibidem.*
[5] *Ibidem*, p. 515.
[6] *Ibidem*, p. 551.

Scanned with OKEN Scanner

vary[7], nu se zugrăveşte o femeie, ci femeia în general. *Rusoaica* e un fel de Madame Bovary"[8].

„Prezentarea clasei se face în manieră franceză (Flaubert, Daudet)"[9]. „Creaţia în roman vine din capacitatea şi plăcerea de a trăi prin fiece erou şi când Flaubert a declarat *Madame Bovary c'est moi* a spus un fin adevăr . . . Lui Camil Petrescu însă persoanele îi sunt străine, repulsive . . ."[10]

Tudor Vianu, în *Arta prozatorilor români*[11], schiţează de asemenea o investigaţie intertextuală (fără a o numi, bineînţeles, astfel), în măsura în care nu stabileşte o influenţă directă, ci doar paralelisme în utilizarea stilistică a imperfectului la Flaubert şi la cîţiva scriitori români. Vianu porneşte de la articolul lui Proust despre *Stilul lui Flaubert:* „Problema stilistică a imperfectului a fost reluată, cu un adaos de noi observaţii interesante, în cursul unei polemici angajate între Marcel Proust şi criticul Albert Thibaudet. Acesta din urmă făcuse afirmaţia oarecum hazardată că Gustave Flaubert nu era propriu-zis «un mare scriitor de rasă şi că deplina măiestrie verbală nu îi era dată în natura sa însăşi». Caracterul foarte laborios al creaţiunii proustiene ar indica în autorul ei un scriitor făcut, iar nu născut[12]. Proust ridică mănuşa, relevînd marile merite literare ale lui Flaubert şi, printre ele, folosinţa atît de ingenioasă dată imperfectului indicativului. [. . .] Peste ceea ce remarcase, la vremea lor, un Brunetière sau un Lanson, cu privire la Daudet şi la Zola, Proust subliniază acum

---

[7] *Ibidem*, p. 564.
[8] *Ibidem*, p. 679.
[9] *Ibidem*, p. 484 (despre C. Mille).
[10] *Ibidem*, p. 660.
[11] Cf. *ed. cit., Anexe, Contribuţii la stilistica verbului, Problema stilistică a imperfectului* I, II.
[12] A se raporta această observaţie a lui Thibaudet la propriile noastre observaţii privitoare la „despărţirea" lui Flaubert de „talentul" (= facilitatea, virtuozitatea) de a „scrie bine", conform, adică, unui model consacrat.

efectele pe care le obține Flaubert din alternarea imperfectului cu alte forme ale trecutului sau cu prezentul indicativului. [. . .] În sfîrșit, imperfectul indicativului este întrebuințat de Flaubert și în acel efect de stil pe care Ch. Bally l-a denumit «stilul indirect liber», adică acela în care scriitorul topește în textul său propriile cuvinte ale personagiilor sale, fără a le încadra în semnele citării și fără a le introduce prin conjuncția că, după cum se face în așa numita vorbire directă și indirectă"[13].

Vianu își propune să încerce a vedea dacă există și în operele prozatorilor români un model analog de utilizare stilistică a imperfectului: „Are oare imperfectul indicativului, în proza literară română, aceeași funcțiune stilistică pe care criticii și lingviștii au observat-o la povestitorii francezi? În ce moment al dezvoltării stilistice ajung scriitorii români să folosească efectele stilistice legate de natura particulară a imperfectului indicativului? Consultarea textelor ne dovedește că utilizarea timpului de care ne ocupăm este destul de timpurie în operele prozatorilor români"[14].

Criticul o recunoaște încă în opera lui Costache Negruzzi, exemplificînd cu texte din *Alexandru Lăpușneanul*, dar observă că „Trebuie însă să ne întoarcem privirile către scriitorii mai noi pentru a întâmpina folosința întinsă și insistentă a imperfectului indicativului, ca timp al evocărilor concrete. Procedeul naturaliștilor francezi nu va fi fost aici fără înrîurire [Vianu presupune așadar totuși, dar fără a aduce vreun argument, existența unei influențe — n.ns.]. Iată de pildă începutul «Pădurii Spânzuraților», unde întreaga acțiune este ținută la imperfect și unde toate acțiunile sunt cu ade-

[13] *Op. cit.*, p. 309—400.
[14] *Op. cit.*, p. 405—406.

vărat văzute“[15]. Vianu mai remarcă utilizări stilistice ale imperfectului în schițele lui Em. Gârleanu *Cea dintâi durere* și *Colonelul*, în *Amintirile* lui Ion Creangă, în *Amintirile lui Constantin Casian* de D. D. Pătrășcanu. Concluzia criticului român este că „Nici una din valorile stilistice ale imperfectului nu a rămas necunoscută povestitorilor noștri“[16].

Vianu face asocieri între Flaubert și diferiți scriitori români în funcție și de alte elemente comune: „Artistul se vădește în Creangă nu numai prin puternicul lui simț muzical care îl făcea să-și citească tare frazele, ca Flaubert altă dată, pentru a le proba în ritmul și sonoritatea lor, dar și prin puterea vie cu care își reprezintă scenele văzute“[17]. „Poporul întreg a devenit artist individual în Creangă. Creația lui nu este de altfel naivă, neștiutoare de sine. Scriitorul își citește cu viu grai compunerile, ca Flaubert altădată, probîndu-le în ritmurile și sonoritățile lor“[18]. „Macedonski profesa atunci un crez literar naturalist, împreună cu admirația fanatică pentru arta literară a unui Flaubert și Zola. Naturalismul plutea în atmosferă și, sub aceleași influențe, se produseseră cu puțini ani mai înainte debuturile literare ale lui Barbu Delavrancea și Duiliu Zamfirescu“[19]. Și tot în legătură cu Macedonski: „Notațiile tactice, termice și organice sînt frecvente în Thalassa. Dar tehnica aceasta nu mai era deloc o noutate în momentul cînd scria Macedonski. Guyau a semnalat-o la Hugo și Flaubert“[20].

Citîndu-l pe Maiorescu („Pentru a identifica îndrumarea străină cu care dorea s-o conexeze pe aceea apărută

---

[15] *Op. cit.*, p. 409—410.
[16] *Op. cit.*, p. 415.
[17] *Op. cit.*, p. 116—117.
[18] *Studii de literatură română*, Editura didactică și pedagogică, 1965, p. 334.
[19] *Ibidem*, p. 410.
[20] *Ibidem*, p. 423.

în literatura noastră, Maiorescu amintea într-o ordine destul de neclară nume de autori cu valoare inegală, ca Alarcon, Paul Heyse şi George Sand, Flaubert şi Turgheniev, Bret Harte, Dickens şi Fritz Reuter"), Vianu identifică prezenţa „realismului popular" în sînul *Junimii*, observînd că *Semănătorul* „găsise deci o cale netezită". După el, „realismul popular, apărut, aşadar, la noi, în mediul *Junimii*, nu este decît o ramură din trunchiul întregului realism european", căci „nu există moment în dezvoltarea europeană a creaţiei literare care să nu aibă corespondentul lui în operele scriitorilor noştri"[21]. Există, aşadar, totdeauna o relaţie, chiar dacă numai uneori explicit formulată, între Flaubert, sistematic citat printre reprezentanţii cei mai importanţi ai „realismului european", şi realismul în literatura română.

Observaţiile capabile să înnoiască interpretarea operei lui Caragiale sînt făcute pe temeiul aceleiaşi asocieri cu Flaubert. Acest „Mare realist al veacului său, cu deschideri către Orient şi Occident", „fixat adînc în ţesătura de curente, de motive, de procedee ale întregii literaturi europene", „era un scriitor dintre cei mai scrupuloşi, un mare artist al verbului. Citindu-l şi recitindu-l, îţi dai seama neapărat *că actul creaţiei literare era dublat la el de reflecţia necontenită asupra mijloacelor* [subl. ns.]. Telegrafia cu îngrijorare din străinătate, cînd i se tipărea vreo bucată, pentru a cere mutarea unei virgule. Omul atît de spontan era un artist migălos şi chinuit. Comicul lui, care izbucnea cu uşurinţă între prieteni, devenea, în scris, o problemă complicată de calculare şi convergenţă a efectelor. Alăturarea de Flaubert se impune încă odată"[22]. „Întocmai ca pe artiştii clasici, pe Caragiale nu-l interesează decît

---

[21] *Ibidem*, p. 482—483.

[22] *Studii de literatură universală şi comparată*, Editura Academiei Republicii Populare Române, 1963, p. 592.

omul [subl. în text] care vorbeşte, aducînd în formele expresiei lui atestarea categoriei sociale, a profesiunii, a părţii de ţară de unde provine [să observăm că această aserţiune conţine o contradicţie în termeni — n.ns]. Atitudinea stilistică, surprinderea tuturor notelor însoţitoare în comunicarea cuiva, are o deosebită forţă şi fineţe în scrisul lui Caragiale. Ascultîndu-şi personajele, *el surprinde «clişeul», locul comun, frazeologia convenită* [subl. ns.] şi le notează cu o satisfacţie amuzată şi poate amară, deopotrivă cu a lui Flaubert în romanele realiste sau compunînd curiosul lui *Dictionnaire des idées reçues*. Critica limbajului, o preocupare stăruitoare în întregul realism, a dat mari rezultate la Caragiale"[23]. Adîncirea acestor observaţii şi situarea lor într-un sistem de referinţă mai complex (cel al poeticilor actuale) poate arunca noi lumini atît asupra operei lui Caragiale cît şi asupra aceleia a lui Flaubert.

Referiri cu privire la „realismul" şi la travaliul artistic flaubertian mai pot fi întîlnite şi în texte de Ovid Densuşianu, Liviu Rebreanu, Mihai Ralea, Tudor Arghezi. Ultimul, într-o tabletă omagială închinată lui Caragiale, asemuind străduania literară cu o adevărată asceză, citează fraza cu care începe *Salammbô:* „C'était à Mégara, provincie de Carthage, dans les jardins d'Hamilcar", la care Flaubert „ciocănise" şapte ani.

Recurenţa asociaţiei Caragiale/Flaubert, întîlnită la scriitorii şi criticii români, ar putea fi un punct de plecare pentru modelarea unei noi lecturi a operei fiecăruia dintre cei doi autori în parte.

O a treia direcţie, ce ni se pare cu deosebire importantă, este cea care afirmă un punct de vedere românesc *teoretic* asupra operei lui Flaubert. Situarea acestuia în relaţie de intertextualitate cu scriitorii români presupune explicitarea unei poziţii teoretice şi nu numai existenţa ei implicită. Literatura română, şi reflecţia

---

[23] *Ibidem*, p. 591.

românească asupra literaturii, intră în relaţie cu celelalte literaturi ale lumii şi se poate afirma pe plan universal şi prin medierea unor asemenea cercetări aplicate la marii clasici ce au depăşit sfera de interes naţională şi au intrat în patrimoniul întregii umanităţi.

În această direcţie se înscrie contribuţia lui Paul Zarifopol, ce ne surprinde încă şi astăzi prin adevărul propoziţiilor sale, pe care nu l-au putut ofili cei aproape cincizeci de ani care au trecut de la publicarea volumului *Pentru arta literară*[24]. Dar poate mai corect ar fi să spunem că studiile cuprinse aici pot fi abia acum receptate la adevărata lor valoare, ca prefigurări ale gîndirii critice actuale, şi că ele aveau puţine şanse să fie înţelese altfel decît nişte capricii de „estet" într-o perioadă în care critica era încă autoritar dominată de succesorii lui Sainte-Beuve şi ai lui Taine.

În ciuda diversităţii autorilor studiaţi, volumul afirmă o concepţie teoretică unitară: literatura este o activitate specifică ce trebuie investigată cu mijloace specifice, programatic susţinută prin paginile consacrate lui Flaubert (*Obiecţii lui Flaubert*). Polemizînd cu Anatole France, Paul Zarifopol arată că „nu-i adevărat că ideile literare ale lui Flaubert, aşa cum se găsesc în scrisori şi în amintirile lui Maupassant, sunt inepte şi confuze. Dimpotrivă: sunt precise şi inteligente, şi au o vădită unitate"[25]. Citînd cuvintele prin care Flaubert refuzase invitaţia unui ziar de a scrie despre expoziţiile de pictură: „Je n'admets pas que l'on fasse la critique d'un art dont on ignore la technique!", Paul Zarifopol demonstrează că ele „rezumă o protestare complexă contra unui abuz cronic şi contra unei doctrine estetice care stăpînea moda servind ca justificare acelui abuz. Este vorba de interpretarea *excluziv* [subl. ns.] istorică şi psihologică a fenomenelor artistice. Operele de artă luate

[24] Bucureşti, Fundaţia pentru literatură şi artă, 1934.
[25] *Op. cit.*, p. 81.

Scanned with OKEN Scanner

numai ca documente morale sau istorice — aceasta era dogma, declarată sau ascunsă, care domina pe atunci teoria şi istoria artei. În Franţa, Sainte-Beuve şi Taine erau patronii şi vulgarizatorii prea cunoscuţi ai noilor metode"[26]. Şi iată în ce extrase din *Corespondenţă*, astăzi mai concludente decît oricînd în ceea ce priveşte rolul lui Flaubert de precursor al poeticilor actuale, ştie să-şi găsească Paul Zarifopol argumentele: „«Punctul de plecare al lui Taine este condamnabil. Există altceva în artă decât mediul în care ea se exercită, altceva decât antecedentele fiziologice ale producătorului de artă. Cu sistemul acesta se poate explica seria şi grupul, dar nicidecum individualitatea, condiţiile *speciale* [subl. ns.; a se citi *specifice*] care ne fac să fim fenomenul *particular* [subl. ns.] care suntem»"[27]. „«Pe vremea lui La Harpe, criticii erau gramatici, pe vremea lui Sainte-Beuve şi Taine sunt istorici. Dar când oare au să fie artişti, nimic decât artişti? Ştii d-ta un critic care din toate puterile să se ocupe de o operă în sine? Analizează ager mediul în care s-a produs, cauzele care au pregătit-o. Dar poetica *inconştientă?* De unde vine *ea?* [sublinierile în text] Compoziţia, stilul, punctul de vedere al artistului? Niciodată»"[28]. Şi, în sfîrşit: „«Critica literară este de făcut de acum înainte; oamenii care o profesează nu sunt de meserie . . . Nu ştiu nimic de anatomia stilului»"[29]. Comentariul lui Paul Zarifopol la aceste citate, de o claritate exemplară, pare scris astăzi: ele exprimă „simţul viu al artistului conştient de *natura specifică a producţiei sale*"[30] (subl. ns.).

„Impersonalitatea" flaubertiană este explicată, cu aceeaşi atitudine consecventă a artistului faţă de specificul operei de artă şi nu din punctul de vedere non-

---

[26] *Op. cit.*, p. 82.
[27] *Op. cit.*, p. 83.
[28] *Op. cit.*, p. 83.
[29] *Op. cit.*, p. 84.
[30] *Op. cit.*, p. 83—84.

specific care este cel psihologic: „Orice expresie poartă caracterul unei discipline dictatoriale, este, cum se zice, *obiectivă:* stă *în faţa* şi oarecum *împotriva* impresiilor elementare şi le impune *forme* [sublinierile în text] determinate care obligă spiritul la o specială consecvenţă. Flaubert, artistul, avea foarte clar în vedere expresia, adică arta, simţea dar că arta «subiectivă» este o contrazicere. Prin urmare de atât poate fi vorba, că artistul este capabil ori incapabil, în măsura în care ştie a se supune expresiei către care s'a obligat prin punctul de plecare odată ales, şi că nu strică forma de dragul unor intenţii şi trebuinţe care interesează cine ştie cum persoana lui extraartistică. Acesta-i personalismul de care se supăra aşa de rău Flaubert, pentru că îl înţelegea ca negarea artei în principiu. «La personnalité sentimentale sera ce qui plus tard fera passer pour puérile et un peu niaise une bonne partie de la littérature contemporaine» (1854), iată lucrul lămurit în idei clare şi, pe cât mi se pare, destul de generale"[31].

Paul Zarifopol este unul dintre primii critici (în ţara noastră, neîndoielnic, primul) care a ştiut să vadă în adevăratele ei proporţii revoluţia săvârşită de Flaubert în practica şi teoria literară („Marcel Proust compara inovaţiile lui Flaubert în arta literară cu revoluţia lui Kant în teoria cunoştinţei"[32]), adevăr pe care autorul cărţii *Pentru arta literară* nu îl intueşte numai, ci pe care îl dezvoltă în construcţii teoretice de o logică exemplară, corelate cu analiza operei unor scriitori (*Despre metoda şi stilul lui Proust*, *Sentimentalul Maupassant* etc.) practicată ca abordare specifică. Acţiunea novatoare a lui Flaubert este, cu surprinzătoare decizie, situată pe terenul pe care o situează cercetările critice actuale: „Nu ştiu dacă această lămurire a stărilor estetice mai apare undeva atât de clar şi naiv ca la Flaubert, în teoria ca şi în practica lui artistică. Astăzi studiul

[31] *Ibidem*, p. 95.
[32] *Ibidem*, p. 98.

Scanned with OKEN Scanner

ştiinţific şi istoric al artei, în Germania mai ales, îşi preface metodele potrivit cu ideea *specificităţii* [subl. ns.] depline a vieţii estetice. *Istoria literară se determină tot mai lămurit ca istoria artei literare* [subl. ns.], adică a evoluţiei intenţiilor artistice. Înţelegerea lucrării de artă ca atare este postulatul logic care trebuie să primeze; şi pe temeiul acestei înţelegeri numai, se poate determina obiectul şi metoda acestui gen de istorie. Ce vor face alte discipline cu opera de artă este secundar, din principiu. Obiecţii ca acele pe care Sainte-Beuve le face romanelor lui Flaubert apar, din acest punct de vedere, ca o grosolană confuzie sau rea voinţă, iar apărarea autorului şi critica pe care o face lui Taine reprezintă *o anticipare conştientă şi preţioasă a metodei bazată pe consideraţia artei ca produsul unei vieţi clar diferenţiate şi cu legi proprii*"[33].

Aceste „lecturi" româneşti ale lui Flaubert ar putea constitui punctul de plecare pentru o reflecţie privind rolul jucat în cadrul unei culturi naţionale de lectura, funcţie de parametrii spaţio-temporali specifici acelei culturi, a operelor aparţinînd altor culturi.

Citite *altfel* decît în spaţio-temporalitatea de origine, aceste opere apar învestite cu *noi valori* prin medierea unei alte spaţio-temporalităţi, cea care le receptează. Lectura plurală, intertextualitatea — iată premise ce ne obligă să discutăm în alţi termeni problema influenţelor între literaturi sau cea a receptării unei literaturi de către o alta[34]. În această perspectivă, aria influenţelor poate să apară altfel delimitată, şi mult limitată, şi în multe cazuri incluse prin tradiţie în această zonă vom descoperi că aşa-numita influenţă este o lectură nouă, valorizată prin practici socializate ale literaturii receptoare.

---

[33] *Ibidem*, p. 96.

[34] Cf., pentru implicaţiile în domeniul literaturii comparate, importantul studiul al lui Adrian Marino, *Repenser la littérature comparée*, în „Synthesis", VII, 1980.

Scanned with OKEN Scanner

SINCRONIE ŞI DIACRONIE DIN PERSPECTIVĂ POIETICĂ

Cercetările din ultimii ani din domeniul literaturii îşi precizează tot mai mult tendinţa de a aborda literatura ca practică, altfel spus nu ca produs finit ci în însuşi modul ei de producere. Termenul comportă aici o ambivalenţă pe care trebuie de la bun început să o explicităm: 1. literatura ca practică prin care opera este produsă de un autor; 2. literatura ca practică prin care opera este produsă de un cititor, propoziţie ce reduce distincţia dintre producere şi receptare, aceasta din urmă fiind socotită ea însăşi o activitate de producere. Preocupările, dominante pînă nu de mult, consacrate unei sintaxe (= modul cum se combină semnele între ele, relaţia dintre semne) a operei, a textului, preocupări care, pentru evidente raţiuni metodologice, operau în plan sincronic, punîndu-l între paranteze pe cel diacronic, le urmează, în actuala perioadă de reacţie postsaussuriană, preocupări consacrate unei semantici (= relaţia dintre semne şi referent) şi unei pragmatici (= relaţia dintre semne şi cei ce le folosesc) a operei, a textului, vădind ofensiva filosofiilor de orientare materialistă şi dialectică şi refuzul modelului de tip cartezian al unui subiect unar, centrat şi raţional, altfel spus abstract, cu desăvîrşire neutralizat.

Analiza în plan sintactic, deci sincronic, este pusă în discuţie, blocată sau suspendată metodologic de analize (semantice şi pragmatice) ce studiază „obiectul" literar în dinamica lui, ca produs, în ambele sensuri arătate mai sus, al unor subiecţi concreţi, multipli, şi totali, adică

Scanned with OKEN Scanner

posedînd un conştient dar şi un inconştient, subiecţi supuşi unor multiple determinări psihologice, istorice, sociale. Textul literar nu mai este deci abordat numai ca enunţ ci şi ca enunţare, ceea ce presupune introducerea în discuţie a numeroşi parametri aflaţi într-o relaţie dinamică şi de mare complexitate pe care ar putea-o surprinde doar un model el însuşi dinamic şi de mare complexitate, care să descrie modul de articulare şi de funcţionare al unor entităţi dinamice şi prin chiar aceasta greu detectabile şi descriptibile. Acest model trebuie să facă apel la informaţii oferite de ştiinţele omului şi să opereze în plan diacronic.

În cadrul general schiţat mai sus, poietica, ştiinţă a „instaurării operei"[1], a facerii, a producerii ei, încearcă să-şi definească statutul şi obiectul. Definiţia cea mai acceptabilă la care a ajuns echipa de cercetători francezi ce i se dedică în cadrul C.N.R.S., ar fi următoarea: ştiinţă a operei pe cale de a se face, nu a operei ca proiect sau a operei ca produs finit. Dincolo de această definiţie, care întruneşte consensul echipei, există mari oscilaţii şi diferenţe de vederi, René Passeron încercînd a da poieticii ca obiect orice operă umană pe cale de a se face, estetică sau nu (poietica ambiţionînd astfel a deveni o ştiinţă care studiază comportamentul lui *Homo faber*), alţi cercetători limitîndu-i obiectul la opera estetică pe cale de a se face.

Alte puncte de vedere, pe care le reţinem pentru că interesează încercarea noastră, neîntîlnită la cercetătorii francezi, de a analiza raportul sincronie/diacronie/poietică, sînt următoarele: 1. poietica întîlneşte poetica pînă la a coincide cu ea în cazul unor opere în care domină izotopia autoreferenţială, adică al unor opere cu un caracter marcat autoreflexiv; orice metatextualitate imanentă, pentru că funcţionează ca o poetică imanentă, este obiect al ştiinţei poietice (este, în special, punctul

[1] Cf. *Recherches poïetiques* I, II, *ed. cit.*

de vedere al lui Todorov). 2. poietica studiază felul cum „materia" devine „material" în cadrul operei pe cale de a se face (Zéraffa). 3. poietica fiind știința operei pe cale de a se face, domeniul ei nu poate fi limitat numai la actul auctorial în sensul clasic al termenului, ci el trebuie extins la orice act de receptare a operei, care se instituie *ipso facto* ca act auctorial.

Acestor trei domenii de studiu, remarcăm noi, le-ar putea corespunde astfel o sintaxă, o semantică și o pragmatică a operei pe cale de a se face.

Dacă acceptăm propoziția 3, atunci toate tentativele de tipul celor întreprinse de Jauss și discipolii săi, sau de Riffaterre[2], privind elaborarea unei teorii a receptării, pot fi valorificate în cadrul poieticii. În aceste teorii însă, factorii de care se ține seama sînt doar opera (în materialitatea ei neutră, ca enunț) și receptorul. După Riffaterre „fenomenul literar nu este numai textul, ci și cititorul său și totalitatea de reacții posibile ale cititorului față de text — enunț și enunțare"[3] —, Riffaterre ajungînd la concluzia că „aportul analizei formale la explicarea fenomenului literar" îi pare a fi „esențialmente acela de a pune în lumină că acest fenomen se situează în raporturile dintre text și cititor, *nu dintre text și autor, sau dintre text și realitate*"[4]. Un atare punct de vedere se separă net de cel al poieticii, care nu numai că nu-l pune între paranteze, fie și măcar provizoriu, pe autor, ca emițător al mesajului, ci îi acordă prioritate ca factor ce întreține o relație specifică (alta decît cea a cititorului) cu opera pe cale de a se face. Prin aceste insistente precizări vrem să arătăm că domeniul poieticii este specific, chiar dacă în anumite

---

[2] Cf. Hans Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978; Michael Riffaterre, *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979.

[3] *Ibidem*, p. 9.

[4] *Ibidem*, p. 27 (subl. în text).

Scanned with OKEN Scanner

zone există interferențe cu cel al poeticii sau al pragmaticii.

Ținînd seama de toate aceste preliminarii, întrebarea la care vom încerca să răspundem este așadar dacă un raport între sincronie/diacronie/poietică poate fi stabilit, și care este acel raport. În ce mod și dacă aceste concepte sînt operante din perspectivă poietică.

În măsura în care poietica este „facere", producere, ea își situează studiul în plan diacronic, urmărind progresia acestei faceri, acestei produceri. Dar această facere este totodată proiecție perpetuă în planul sincronic al unei opere materializată ca sistem de semne ce se combină între ele într-un anume fel și care întreține o anume relație cu referentul lor.

Pentru a depăși această primă aproximare, vom face apel la un concept ce ni se pare foarte pertinent în situația dată: intertextualitatea. Folosit în teoriile privind receptarea operei și în analizele sintaxei și semanticii operei, el nu a fost încă valorificat în domeniul poieticii (sau dacă totuși da, doar incidental, și de autori ce nu se situau în mod expres în plan poietic, după cum se va vedea din citatele ce urmează; René Passeron și echipa sa nu-l folosesc deloc). Or, după noi, el poate deveni unul din conceptele centrale în explicarea unei opere de data aceasta nu finite, ci ale unei opere pe cale de a se face.

Intertextualitatea, concept propus pentru prima oară de Bahtin, este definită de Todorov în felul următor: „. . . este o iluzie să crezi că opera are o existență independentă. Ea apare într-un univers literar populat de operele deja existente, în care se integrează. Fiecare operă de artă intră în relații complexe cu operele trecutului ce alcătuiesc, în funcție de epocă, diferite ierarhii. Sensul *Doamnei Bovary* este de a se opune literaturii romantice"[5]. Pentru Butor, „orice invenție li-

[5] *Categoriile povestirii literare*, în „Communications", nr. 8, 1966, p. 126.

terară de astăzi se produce în interiorul unui mediu deja saturat de literatură. Orice roman, orice poem, orice scriere nouă sînt o intervenţie în acest peisaj anterior"[6]. Dar definiţiile cele mai nuanţate ni se par a fi cele ale Juliei Kristeva: „... orice text se construieşte ca mozaic de citate, orice text este absorbţie şi transformare a unui alt text. În locul noţiunii de intersubiectivitate se instalează cea de *intertextualitate*, iar limbajul poetic se citeşte, cel puţin, ca *dublu*"[7]. „Limbajul poetic apare ca un dialog de texte: orice secvenţă *se face* în raport cu o alta provenind dintr-un alt corpus, astfel încît orice secvenţă este dublu orientată: către actul de reminiscenţă (evocarea unei alte scrieri) şi către actul de somaţie (transformarea acestei scrieri)"[8]. „Semnificatul poetic trimite la alţi semnificaţi discursivi, astfel încît în enunţul poetic sînt lizibile mai multe alte discursuri. Se creează astfel în jurul semnificatului poetic un spaţiu textual multiplu ale cărui elemente sînt susceptibile de a fi aplicate în textul poetic concret. Vom numi acest spaţiu un *spaţiu intertextual*. Prins în intertextualitate, enunţul poetic este un subansamblu al unui ansamblu mai mare care este spaţiul textelor aplicate în ansamblul nostru"[9]. „Metoda transformaţională ne obligă deci să situăm structura literară în ansamblul social considerat ca un ansamblu textual. Vom numi *intertextualitate* această interacţiune textuală care se produce în interiorul unui singur text. Pentru subiectul cunoscător, intertextualitatea este o noţiune care va indica modul în care un text citeşte istoria şi se inserează în ea"[10].

---

[6] *Critică şi invenţie* în „Critique", dec. 1967, p. 983.

[7] *Bahtin, cuvîntul, dialogul şi romanul* în „Critique", apr. 1967, p. 440—441.

[8] *Sêmêiôtikê. Recherches pour une sêmanalyse*, Paris, Seuil, 1963, p. 181—182.

[9] *Ibidem*, p. 255.

[10] *Probleme ale structurării textului*, în *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, 1968, p. 312. Sublinierile în text.

Scanned with OKEN Scanner

Astfel, intertextualitatea participă la principiul diacronic prin textualizarea ansamblului social pus în relaţie cu ansamblul textelor artistice şi, prin medierea lor, cu textul unei opere anume, dar şi la cel sincronic, prin relaţia de simultaneitate pe care ansamblul textual (social şi artistic) o manifestă în raporturile ce se stabilesc între părţile sale.

Dar să încercăm să mergem mai departe. Situîndu-ne pe terenul mai consolidat al unei poietici care-şi are cu preponderenţă drept obiect relaţia pe care o întreţine autorul (în sensul propriu al termenului) cu opera sa pe cale de a se face, vom observa că orice autor este totodată un cititor (cf. aserţiunile lui Blanchot, reluate de Tel Quel) care-şi scrie opera, prin raportare, mai mult sau mai puţin intenţionată (mai mult sau mai puţin conştientă), la toate lecturile sale anterioare şi concomitente cu procesul de creaţie în care este angajat. Astfel, cercul se închide: autorul e cititor, cititorul e autor. Actul scriiturii este implicit un act de lectură. Cititor înainte de a fi fost şi în timp ce este scriitor, scriitorul exercită, scriindu-şi opera, uneori cu o foarte acută conştiinţă a relaţiei în care se înscrie, o lectură intertextuală cu funcţie opresivă şi constructivă totodată. Opresivă pentru că el se simte căzut sub incidenţa unui model preexistent pentru care are o preferinţă şi căruia are sentimentul că nu i se poate sustrage, constructivă tocmai pentru că modelul dominant şi zdrobitor care pare a-i obstrua orice cale de ieşire spre o nouă construcţie, ce va impune la rîndu-i un nou model, îl obligă la o reacţie majoră împotriva acelei tiranice constrîngeri, împotriva forţei de gravitaţie ce vrea să-l menţină în orbita acestuia. El lucrează în acest sens „împotriva" literaturii ce s-a scris pînă la el (afirmaţie ce nu-şi capătă înţelesul decît în contextul arătat: el luptă împotriva unei preferinţe şi a unei fascinaţii, pentru a se emancipa faţă de ele şi a-şi impune — ca nouă realitate cu funcţie opresivă şi constructivă toto-

Scanned with OKEN Scanner

dată pentru generaţiile de scriitori viitoare — modelul inventat de el. Această abordare ne obligă să repunem în discuţie conceptele tradiţionale de „talent" (adeseori identificat tocmai în facilitatea de a mima un model preexistent), „sterilitate" (care poate fi tocmai modul de manifestare a unei opoziţii faţă de modelul preexistent şi a efortului de a elabora un nou model), „inspiraţie livrescă" (operînd nu numai în anumite cazuri, suspecte, în ochii criticului „tradiţional" — în măsura în care nu-şi află sursa în realitate ci în cărţi — ci în *toate* cazurile, în orice operă literară livrescul manifestîndu-se, *in praesentia* sau *in absentia*). *Căzut, fie că vrea sau nu, sub incidenţa intertextualităţii, înlănţuit, printr-o interdependenţă ineluctabilă, între precursorii săi de ieri şi „precursorii" săi de mîine, iată condiţia scriitorului (dar şi a cititorului) în lumina acestei dialectici a intertextualităţii ce se sustrage criteriului cronologic stricto sensu, dar nu şi diacroniei, căci rămîne totodată riguros condiţionată de cel istoric.*

Opera pe cale de a se face este astfel o lectură pe cale de a se face folosind ca *material materia* care este textul lumii şi al operelor literare deja scrise, al operelor artistice de orice natură (muzică, sculptură, pictură, arhitectură, film, teatru, coregrafie etc.), o lectură în mod necesar intertextuală, o diacronie rezolvată într-o sincronie, un timp al unor texte succesive spaţializat prin lectura care este opera pe cale de a se face.

Această teorie operează şi în domeniul poieticii ca receptare a operei, pentru că nici o receptare nu poate fi posibilă ca producere de operă decît datorită jocului intertextualităţii, prin care se instituie varietatea grilelor de lectură. Opera este şi în acest caz explicit sau implicit opusă, în conştiinţa subiectului receptor, altor opere, sau inserată în serii tipologice similare, sincronia care este opera în alcătuirea ei sintactică (poetică) fiind construită şi deconstruită alternativ prin dimensiunea diacronică a lecturii intertextuale.

Scanned with OKEN Scanner

Conceptul de intertextualitate, prin mijlocirea căruia le-am putut aborda din perespectivă poietică pe cele de sincronie şi diacronie, este operant şi în sensul mai limitat de intertextualitate în cadrul unei singure opere sau al totalităţii operelor unuia şi aceluiaşi scriitor. Relaţia este şi de data aceasta sincronică şi diacronică totodată, într-o tensiune dialectică. Scriitorul îşi face opera şi în raport cu opera pe care a făcut-o deja, ca lectură a acesteia. Conceptul de intertextualitate ar putea fi în acest caz mult mai operant, dat fiind caracterul său mai adecvat dinamic, decît cel de evoluţie (a operei, a scriitorului), după cum, în sensul lui mai larg arătat mai sus (opera pe cale de a se face ca lectură a operelor unor alţi autori), el este mai operant decît cel de influenţă.

Dar raportul dialectic diacronie/sincronie, care menţine cei doi termeni în prezenţă, apare în chipul cel mai spectaculos, prin mijlocirea aceluiaşi joc al intertextualităţii în cadrul uneia şi aceleaşi opere, în planul poieticii ipostaziată ca poetică (imanentă), unde facerea este spunere despre facere (opera spunere despre operă), sincronie dînd iluzia unei diacronii.

Scanned with OKEN Scanner

SIMBOL ŞI LITERATURĂ

Actualele cercetări din domeniul literaturii, în ciuda caracterului lor dinamic şi pluridisciplinar, nu au elaborat încă o teorie a simbolului literar. Există o vastă bibliografie consacrată funcţiei şi activităţii simbolice, dar ea aparţine domeniului filosofiei limbajului, etnografiei, psihanalizei, lingvisticii; numai sporadic şi marginal întîlnim aproximări cu privire la simbolul literar, sau, mai bine zis, cu privire la simbolul literar aşa cum poate fi el gîndit de epoca noastră[1].

O explicaţie, fie şi numai parţială, ar putea fi oare găsită în faptul că are loc în prezent o brutală tentativă de de-semiotizare a literaturii, altfel spus, de de-simbolizare a ei? În mod paradoxal, într-un moment cînd reflecţia asupra faptelor şi activităţilor simbolice cunoaşte proliferări spectaculoase, o parte din literatura actuală franceză şi teoria, implicită sau explicită, care o fundamentează, refuză simbolul încercînd să-i substituie noi concepte ca acelea de *signe*, *trace*, *différence/différance*, *le je/jeu de l'écriture*, *la productivité textuelle*, *fénotexte şi génotexte* etc.

---

[1] Una dintre ultimile cărţi ale lui Todorov, *Théories du symbole* (Paris, Seuil, 1977), pune în evidenţă în chip semnificativ această situaţie. Concepută ca o istorie parţială a semioticii occidentale, istorie realizată prin incursiuni în domeniul etnografiei, psihanalizei, lingvisticii, retoricii, esteticii, poeticii, cartea se încheie acolo unde, dintr-un punct de vedere strict actual, ea ar fi trebuit abia să înceapă: ultimul capitol este consacrat poeticii lui Jakobson.

Scanned with OKEN Scanner

Simbolului îi este opusă diseminarea, iar transparenței structurii simbolice, opacitatea textului generator de sensuri și autotelic, care se livrează în primul rînd ca text demitificat ce nu-și ascunde ci, dimpotrivă, face vizibilă, desemnînd-o cu insistență, propria-i funcționare. Această despărțire de simbol este corelativă cu refuzul logocentrismului și cu încercarea de fundamentare a unei gramatologii, știință care să stabilească și să definească statutul de sine stătător al scriiturii în raport cu „la parole" (căreia structura simbolică îi este subordonată în măsura în care o reprezintă, trimite la acel dincolo care este „la parole").

Metalimbaje diferite, filosofic, psihanalitic, poetic (Derrida, Lacan, Barthes etc.) vor să fundamenteze o literatură a eului descentrat, fără subiect și cunoaștere preexistente (așa cum le presupune structura simbolică), instituind dominația textului conceput ca pură devenire, ce funcționează conform unui mecanism de construire și de deconstruire prin autoreglare. Această de-simbolizare pare a fi rezultatul unui proces de maximă simbolizare, cel înregistrat de poezia modernă, de exemplu. Simbolul de structură mai puțin complexă, manifesat prin cîteva izotopii pe care le-am putea numi paralele, izotopii prin chiar aceasta ușor reperabile, devine locul unde se întretaie multiple izotopii, un inextricabil nod izotopic. Simbolul acesta, numit în mod convențional romantic, își pierde astfel transparența, acordînd textului însuși un rol hegemonic. Dacă ne limităm cercetarea la domeniul practicii și teoriei literare actuale franceze, al căror caracter simptomatic nu-l putem nega, s-ar părea că simbolul literar trece astăzi printr-o criză poate mult mai importantă decît cea situată de Todorov[2] în perioada cînd simbolul literar de tip clasic devine, odată cu romanticii germani, simbol de tip ro-

[2] Cf. *op. cit.*

mantic. Criză care implică şi punerea în discuţie a altor concepte fundamentale, cum ar fi acela de creaţie şi de geniu creator, pe care aceeaşi ofensivă ce presupune demersul de desimbolizare a literaturii încearcă să le demitifice/demistifice. S-ar părea că „surditatea simbolică" a lui Saussure[3] abia astăzi începe să-şi arate pe deplin rezultatele. Căci pentru Saussure nu există simbol într-un text literar decît dacă a existat şi intenţionalitate simbolică. Or, acest mod de a pune problema, care contravine principiului imanenţei textuale deşi vrea tocmai să o salveze, blochează de la bun început orice şansă de construire a unei teorii a simbolului literar. Căci, dacă există un mod specific de producere a simbolului literar, un mod specific de a fi al simbolului literar ca produs, există de asemenea şi un mod specific de a-l percepe. Dar dacă la nivelul poietic, sau la nivelul de obiect produs, modul său de funcţionare, deşi greu de definit, este mai obiectiv abordabil, la nivelul estetic, nivel la care el se actualizează printr-o funcţionalitate individuală şi colectivă, dificultăţile de abordare devin foarte mari. Or, tocmai la acest nivel, pus în relaţie cu celelalte, ni se pare nouă că se manifestă plenar specificitatea lui. Chiar structurile diseminate, de exemplu, au tendinţa, la lectură, de a se coagula, de a se solidifica în structuri simbolice. Poate că modelele antropologice (psihologice, psihanalitice) se vor dovedi mai adecvate acestei dinamici a diseminării, care ţine totdeauna de o *practică* a lecturii.

---

[3] La care se referă şi Todorov în *Théories du symbole, ed. cit.* Pentru Saussure, semnul arbitrar este semnul prin excelenţă, postulat cu implicaţii importante în ceea ce priveşte locul simbolului în cadrul viitoarei semiologii (într-una din versiunile *Cursului de lingvistică generală*, Saussure afirmă că toate semnele trebuie înţelese conform modelului lingvistic şi că, deci, întreaga semiologie trebuie calchiată după modelul lingvistic).

Scanned with OKEN Scanner

În concluzie: este funcţia simbolică definitorie pentru literatură? cu alte cuvinte, orice literatură, ca semnificant specific cu putere specifică de „evocare", este în mod necesar simbolică? în cazul că da, trece o parte din literatura franceză printr-un real proces de de-simbolizare sau este vorba de o mutaţie survenită în însuşi conceptul de simbol? sau poate, radicalizînd încă acest proces de de-simbolizare, literatura pune sub semnul întrebării propria-i fiinţă?

Scanned with OKEN Scanner

TRADUCEREA, O PRACTICO-TEORIE

O bună traducere nu poate fi niciodată rezultatul aplicării mecanice a unei teorii, oricît de adecvată, căci adecvarea aceasta nu funcţionează decît ca generalitate, în timp ce o traducere, ca şi creaţia artistică, nu există decît ca sumă de rezolvări particulare. Traducerea este în primul rînd o practică, valoric determinată de orizontul cultural al traducătorului, de competenţa şi performanţa lingvistică a acestuia, dar şi totodată, şi nu în ultimul rînd, de acea *intuire* corectă a soluţiilor concrete pe care în mod obişnuit o numim vocaţie, inspiraţie sau, pur şi simplu, bun gust. În cele mai fericite cazuri, traducerea este, de fapt, o „practico-teorie" (Ricardou utilizează termenul pentru a caracteriza orice creaţie artistică), în sensul că, printr-un demers inductiv, dominant practic, îşi construieşte propria-i teorie, din care îşi deduce propria-i practică etc., pe parcursul activităţii de traducere — printr-un proces de autoreglare specific oricărei activităţi artistice pe cale de a se desfăşura, şi de a lua astfel totodată cunoştiinţă de sine — avînd loc un alternat demers inductiv-deductiv şi deductiv-inductiv. Căci orice practician al traducerii, oricît de neîncrezător în eficienţa unei teorii a traducerii, este tributar, la modul mai mult sau mai puţin conştient, unei asemenea teorii, mai mult sau mai puţin elaborată, pe care şi-a construit-o singur. Ar fi aceasta ceea ce noi am numi o *poietică/poetică a traducerii*, domeniu (încă aproape neexplorat) în care notările ce urmează, ieşite atît din propria noastră practică de traducere (a unor texte

din literatura franceză) cît şi din confruntarea ei cu produsele unor alte practici de traducere din şi în limba română, încearcă să propună cîteva prime repere.

1. Traducerea ca mod al lecturii plurale

În estetica, în critica, şi chiar în istoria literară, s-a impus cu autoritate un punct de vedere care poate interesa şi teoria traducerii: opera literară poate fi citită într-o infinitate de feluri, iar cititorul, prin lectura sa, re-creează opera. Este o afirmaţie care poate fi extinsă şi asupra activităţii traducătorului, cititor ideal, al cărui efort, materializat în transpunerea operei dintr-un limbaj într-altul, este cel mai apropiat de ideea pe care ne-o facem despre lectură ca act creator. Se spune că traducătorul trebuie să fie un interpret fidel al operei originale, fidelitate care însă, dacă o privim mai îndeaproape, apare şi ca infidelitate faţă de operă, orice traducere bună presupunînd afirmarea unei subiectivităţi. Căci, în mod paradoxal, acea mult invocată fidelitate zeloasă şi devotată pînă la habotnicie a traducătorului faţă de textul tradus, nu se poate realiza decît dacă traducătorul îşi este fidel în primul rînd sieşi. Într-o bună traducere (ca şi într-o bună pagină de critică, un bun traducător fiind, în felul său, nu numai un artist ci şi un bun critic), îl vei găsi pe autorul tradus, dar şi pe cel ce l-a tradus.

Traducerea nu fixează numai o lectură posibilă făcută de o individualitate, ci şi un moment anume al acestei lecturi, moment marcat de o mentalitate, de o sensibilitate colective, datate istoric şi exprimate într-o limbă aflată într-o anume etapă a istoriei sale. De unde şi ceea ce am numi condiţia ingrată a traducerii şi a traducătorului. Căci dacă despre perenitatea capodoperei o-

Scanned with OKEN Scanner

riginale se poate vorbi, nu în egală măsură putem vorbi despre perenitatea traducerii capodoperei, cel puțin în cazul traducerii într-o limbă în plină evoluție, ca limba română. Traducerea devine la un moment dat caducă, marcată de desuetudinea limbii, survenită după scurgerea unui interval de timp, acut și supărător percepută. (Nu acesta este regimul operei originale, a cărei desuetudine lingvistică e privilegiată). Traducerile făcute în secolul trecut în limba română din autori francezi (Lamartine, Balzac, Rousseau etc.) oricît de bune, sînt inutilizabile astăzi, nu pentru că ar fi ininteligibile, ci pentru că limbajul lor este resimțit de către cititorul modern ca avînd valori conotative derizorii. Traducătorul, așadar, trebuie să se gîndească în primul rînd la publicul căruia i se adresează, public mereu altul, pentru că mereu alta este epoca. Traducerea ne apare astfel ca o activitate mereu reîncepută, niciodată definitivă, încheiată. O traducere definitivă este o utopie, de unde și o anume amărăciune a traducătorului față cu lucrarea sa.

În practica traducerii arhaismelor, mult discutata chestiune a fidelității traducătorului punîndu-se în modul cel mai direct, mai grosolan, am putea spune, soluțiile pentru care se optează vor fi și cele mai relevante. Iluzia unor omologii riguroase între două momente situate la același nivel pe traiectoria de dezvoltare istorică a două limbi poate să-i apară traducătorului ca o garanție de echivalări certe, de abolire a arbitrariului alegerii cuvîntului. El își va căuta în acest caz termenii, sau sintaxa, atunci cînd traduce un text din secolul al XVI-lea, de exemplu, în texte românești din același secol. Dar acest exces de arhaisme rare, ieșite cu totul din uz, această iluzorie și imposibilă utilizare a unei limbi care nu mai este cea a contemporanilor pentru care traduce, departe de a realiza fidelitatea vizată, va conferi textului valori conotative autohtone, prin care se anulează spațiul spiritual al operei traduse (spre

Scanned with OKEN Scanner

exemplificare, a se vedea cazul traducerii unor termeni desemnînd funcţii administrative, militare, realităţi sociale şi istorice specifice evului mediu occidental, prin termenii aproximativ omologi utilizaţi în Ţările Române în aproximativ aceeaşi perioadă; evident, ceea ce supără aici nu este caracterul aproximativ al denotaţiei, ci ravagiile conotative, ce au drept rezultat un monstruos produs hibrid franco-moldo-vlah).

Traducerea, spuneam, este una din lecturile posibile ale unei opere, dar nu orice lectură este şi traducere (să nu uităm că mai există şi „adaptările"). Ea este obligată să se înscrie între cîteva repere, să evite cîteva capcane. Cel ce traduce are o şansă de a „traduce bine" numai dacă ştie că traducerea unei opere există (real sau virtual) ca serie de traduceri.

Lucrarea traducătorului constă în căutarea acelui „punct" ideal, centru al spaţiului traducerii (omolog centrului ideal al spaţiului literar, pe care îl caută scriitorul), căutare ce se exercită în baza unei activităţi specifice de cunoaştere/creaţie; în relativ, şi în concret, este atins un „punct" care, în absolut, ca şi adevărul, e un loc ce se deplasează mereu, solicitînd noi şi noi tentative de a ajunge la el.

Spunem „în relativ", „în concret", tocmai pentru că socotim că traducerea unei opere literare este o lectură posibilă a acestei opere. Dar dacă orice lectură este o activitate creatoare, creatoare într-o mai mare sau mai mică măsură, în funcţie de competenţa şi de performanţa pe care le manifestă, traducerea, ca activitate de *scriere* a operei (într-o altă limbă), este lectura creatoare prin definiţie. În sensul cel mai propriu al cuvîntului, opera este creată în materialitatea ei, ca „obiect", traducerea nefiind un metadiscurs, o scriere despre operă, precum celălalt tip de lectură creatoare, activitatea critică, ci discursul însuşi al operei (transpus într-o altă limbă).

Scanned with OKEN Scanner

Totuşi, activitatea de traducere ca activitate creatoare, opera creată prin această activitate au statutul lor specific, care le diferenţiază de ceea ce numim activitate de creaţie artistică şi operă artistică. Principiul specificităţii traducerii (ca activitate şi ca operă rezultată din această activitate) trebuie oare căutat în ideea de fidelitate? A traduce în mod fidel: iată o aserţiune care pare însă mai curînd a exprima încă o trăsătură comună, încă o exigenţă comună a operei scriitorului şi a operei traducătorului, încă un argument pentru a le socoti consubstanţiale. Pentru Proust, munca scriitorului constă tocmai în această tentativă de a „traduce" ceea ce el simte a fi „adevărul său cel mai profund", scriitorul fiind astfel tocmai cel care „traduce", pentru sine şi pentru ceilalţi, un adevăr, şi anume, pentru a vorbi tot în termeni proustieni, propria lui „viziune" despre lume. Cel care traduce o operă dintr-o limbă într-alta o face în virtutea aceleiaşi exigenţe de a traduce, pentru sine şi pentru ceilalţi, un adevăr, dar care este acel adevăr? Este el un adevăr propriu, o viziune proprie despre lume? Într-o oarecare măsură da, şi anume tocmai în măsura în care traducerea este una din lecturile posibile ale operei traduse (ceea ce nu înseamnă, după cum vom arăta, că orice lectură posibilă este şi traducere fidelă). Dar nu prin fidelitatea faţă de adevărul propriei viziuni despre lume poate fi definit specificul operei de traducere, ci prin fidelitatea faţă de adevărul operei traduse. Dacă pornim de la premisa proustiană a operei ca „traducere", vom putea spune că specificul traducerii este acela de a fi traducerea unei „traduceri", în sensul că ea ne comunică în mod mediat adevărul despre lume, al altei opere, termenul mediator fiind limba în care se traduce. Este de fapt vorba de o dublă mediaţie, sursă a dificultăţilor şi dilemelor sub constrîngerea cărora se desfăşoară orice autentică activitate de traducere. Dublă mediaţie, pentru că nu este tradus doar un sistem lingvistic prin altul, ci o scriitură

Scanned with OKEN Scanner

prin alta. Or, dacă la nivelul strict lingvistic — nivel care, în fapt, nu poate fi izolat de celălalt — există dificultăţi de transpunere nu numai pentru că sistemele pot fi foarte diferite între ele, dar şi pentru că fiecare dintre limbi este depozitara unei culturi şi a unei civilizaţii diferite, loc de manifestare a unui joc al denotaţiilor dar şi al conotaţiilor specific, adeseori cu neputinţă de transpus decît prin sacrificarea lor parţială, sau chiar totală, la nivelul scriiturii apar dificultăţi nu mai puţin importante deşi mai insidioase. Modelul tiranic oferit de scriitura unui mare creator, ce a marcat limba în care se traduce, în mod definitiv, este aproape totdeauna adoptat, în mod adeseori voit, alteori involuntar, ca soluţie. Scriitura ireductibilă a originalului este astfel redusă la una deja cunoscută publicului pentru care se face traducerea. Lucrul, în practică, este greu de evitat, şi nu o dată tocmai faptul că textul tradus sună „în maniera" cutărui scriitor autohton îi liniştеşte pe unii comentatori, care văd în aceasta un fel de garanţie că traducerea este bună. Or, traducerea este cu adevărat bună tocmai cînd nu „sună" în nici o altă manieră decît în cea a originalului. Pentru cel care nu a avut acces la original, ea trebuie să „sune" întotdeauna altfel decît tot ceea ce el a cunoscut pînă atunci. Ea nu trebuie să trimită, de exemplu, nici la limbajul cronicarilor, nici la cel al lui Mateiu Caragiale (scriitor cu dezolantă frecvenţă invocat în ultima vreme în legătură cu traducerile în limba română, şi devenit parcă un fel de etalon al stilului traducerii „literare"; cei ce-l consideră un fel de criteriu universal pentru orice traducere ce presupune o limbă mai „colorată", mai „pitorească", nu simt oare că puternicele conotaţii „balcanice" ale scriiturii sale le anihilează pe cele ale unor opere occidentale?) etc., ci la propriul ei limbaj, rezervîndu-şi tocmai prin aceasta putinţa de a trimite către un dublu al limbajului scriitorului din care s-a tradus.

Scanned with OKEN Scanner

Orice traducere se înscrie într-o *serie* de traduceri deschisă, determinată de o istorie deschisă a societăţii şi limbii în care se traduce. Traducătorul este un individ concret, care foloseşte o limbă concretă, aflată la un anumit moment al evoluţiei sale, ceea ce impune o pluralitate diacronică a traducerii. Traducerea ne apare astfel, spre deosebire de opera originală, ca o lucrare mereu reîncepută, niciodată încheiată.

Fidelitatea traducătorului faţă de operă ni se dezvăluie a fi şi o fidelitate faţă de timpul său, faţă de limba, scrisă şi vorbită, a timpului său. El nu trebuie să se ferească a folosi o limbă modernă, apelînd cu îndrăzneală la neologismul bine ales (acela care nu contaminează el însuşi textul cu atmosferă strident modernă; rezolvarea practică este totdeauna decisă de tactul lingvistic al traducătorului, pe care nici o reţetă teoretică nu-l poate suplini) şi salvînd astfel (cînd alte soluţii ar fi opacizat textul, l-ar fi încărcat cu denotaţii şi conotaţii autohtone) o anumită transparenţă salubră. În anumite cazuri, un „minus" (utilizarea unor termeni „neutri", a unor neologisme asimilate sau, în cazuri altfel insolubile, a unor calcuri lexicale) poate mai curînd să dea o şansă de a se comunica tonalităţii specifice a originalui decît un „plus" străin, discordant. Semnificantul neutru, transparent, poate fi astfel umplut de către cititorul însuşi cu un conţinut care să se articuleze armonios în spaţiul operei traduse.

Dacă traducătorul va face uz de arhaisme, el va trebui să procedeze cu multă cumpătare, folosind mai curînd cuvinte cu un anume iz arhaic, dintre cele intrate în uzajul literar curent, şi o sintaxă uşor arhaizantă, resimţită aproape ca „normală".

Secretul reuşitei celui care traduce este acela de a găsi exacta măsură a lucrurilor, acel fericit raport (cu neputinţă de stabilit din afară, din afara unei practici efective a traducerii) realizat între activitatea creatoare ce, orgolioasă, îl solicită pe traducător să transforme

Scanned with OKEN Scanner

opera tradusă într-un simplu pretext pentru propriile-i evoluţii de virtuozitate, şi cea de umilă (şi, în profunzimile ei, cu mult mai orgolioasă, cu mult mai creatoare) devoţiune faţă de opera originală şi faţă de cititor.

2. „Peste vîrfuri trece lună" / „Une haute lune passe"

Există numeroase traduceri în limba franceză, mai vechi sau mai noi (semnate de Margareta Miller-Verghi, Al. Gr. Soutzo, R. Vivier, Hubert Juin, Michel Steriade, L. Barral, P. Lahovary, Veturia Drăgănescu Vericeanu, Annie Bentoiu, D. I. Suchianu etc.), ale poeziei lui Eminescu. În anul 1964 a apărut la Meridiane o ediţie plurilingvă în care figurează o parte din acestea, urmată de o altă ediţie, publicată de Editura Albatros.

Marea majoritate a acestor traduceri fiind în versuri (cele cîteva traduceri în proză ritmată dovedesc încă o dată că această soluţie prezintă avantaje deloc neglijabile), ele s-au expus unui risc care pîndeşte întotdeauna asemenea dificilă întreprindere (risc de care nu e scutită nici traducerea în proză, dar pe care aceasta îl poate evita mai uşor): cel al conotaţiilor livreşti cu trimitere la unul sau mai mulţi poeţi (de factură mai mult sau mai puţin asemănătoare cu cel din care se traduce) aparţinînd limbii în care se traduce.

Formele puternic structurate ale poeziei versificate, intrate în conştiinţa publică prin autoritatea unei tradiţii şi a unei mari individualităţi creatoare, îşi caută echivalări la nivelul unui sistem la fel de autoritar constituit, din limba în care se traduce, adică la nivelul operei unui mare poet.

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOTECA DE FILOLOGIE

Actul unei atari echivalări poate fi inconştient, sau conştient, dezvoltat şi cultivat cu grijă savantă în toate posibilităţile sale, traducătorul fiind convins că numai această cale îi poate oferi o minimă şansă în delicata şi, după mulţi, imposibila operaţie pe care a întreprins-o (primul caz este cel mai frecvent).

Este o soluţie nu numai comodă, în plan estetic (gradul de comoditate sau de incomoditate al „facerii" versurilor ţine de meşteşugul traducătorului, care adeseori poate deveni un handicap, solicitîndu-l spre performanţa pastişei perfecte), dar şi sigură, dintr-un anume punct de vedere, căci oferă unui public nefamiliarizat cu autorul tradus, valori familiare, verificate, unanim admise (vezi cazul bine cunoscut al traducerii lui Shakespeare sau a lui Dostoievski în limba franceză). Este un argument cel puţin discutabil: departe de a fi percepută ca limbaj familiar, ea trebuie să se impună ca limbaj uimitor, necunoscut, care particularizează capodopera originală, nu o reduce la un numitor comun. O bună traducere, după părerea noastră, este tocmai aceea care se străduieşte să evite asociaţiile tiranice cu modelele literare din limba în care se traduce, şi aceasta chiar cu preţul unor sacrificii, cum ar fi acela al rimei, compensată în alt plan. Cine a făcut experienţa lecturii unor traduceri de poezie în limba română, desăvîrşit ritmate şi rimate, dar care fac efeotul unor pastişe după unii dintre poeţii noştri cei mai cunoscuţi, va fi de acord că nu pe acest drum se poate ajunge la specificul unei creaţii poetice, pastişarea unui limbaj însemnînd implicit, în poezie, pastişarea unei viziuni.

S-a arătat în numeroase rînduri că limba franceză se pretează mai puţin decît alte limbi (engleza, şi, mai ales, germana, în care Eminescu şi-a găsit cele mai bune transpuneri) la traducerea poeziei lui Eminescu, sistemul său prozodic (întemeiat pe numărul fix al silabelor, fără luarea în seamă a accentului) ascultînd de cu totul alte legi decît cele ale sistemului prozodic al

Scanned with OKEN Scanner

românei. Aceasta ar explica în mare măsură de ce majoritatea traducerilor din Eminescu în franceză se modelează conform unor limbaje poetice aparţinînd spaţiului literaturii franceze.

Fără a minimaliza efortul, uneori cu totul remarcabil, depus în atît de necesara încercare de traducere a lui Eminescu în limba franceză, şi reuşitele ei, chiar dacă relative, vom observa că, în versiunea franceză, Eminescu apare aplatizat, edulcorat, convenţional. În traducerile pe care le-am consultat, el sună aproape întotdeauna „à la manière de", mai ales în maniera lui Verlaine (sau a poeziei populare franceze trecută prin filtrul acestuia) şi a poeţilor simbolişti minori. În aceste condiţii, unui cititor de limbă franceză îi va fi cu neputinţă să intuiască realele dimensiuni ale marelui nostru poet.

Vom justifica această impresie globală prin parcurgerea unui text ce ni s-a părut semnificativ. Traducerea franceză, semnată de D. I. Suchianu, este, raportată la altele, dintre cele mai bune. De aceea am şi ales-o. Analiza unor traduceri mai puţin reuşite ne-ar duce, în ordinea demonstraţiei noastre, la rezultate asemănătoare încă mai evidente, dar mai puţin relevante. Să comparăm aceste două versiuni:

Peste vîrfuri trece lună,
Codru-şi bate frunza lin,
Dintre ramuri de arin
Melancolic cornul sună.

Mai departe, mai departe,
Mai încet, tot mai încet,
Sufletu-mi nemîngîiet
Îndulcind cu dor de moarte.

De ce taci, cînd fermecată
Inima-mi spre tine-ntorn?

Scanned with OKEN Scanner

Mai suna-vei, dulce corn,
Pentru mine vreodată?

Une haute lune passe.
Et du fond des bois qui sonnent
Envoûtant et monotone
On entend un cor de chasse.

De si loin, plus loin encore
Assourdi, si assourdi
Sur mon âme qu'adoucit
Un exquis désir de mort.

O! pourquoi ta voix se tait
Quand son coeur cherche la route?
Sonneras-tu, douce envoûte,
De ton cor, pour moi, jamais?

Traducerea franceză reuşeşte să dea într-o oarecare măsură, datorită ritmului şi dispoziţiei rimelor şi asonanţelor, iluzia unei fidelităţi. Dar această iluzie rezultă fără îndoială din faptul că versiunea franceză se suprapune în conştiinţa cititorului de limbă română peste cea a originalului, a cărui puternică structură muzicală o contaminează şi pe cea a traducerii. În cazul cititorului de limbă franceză însă, mecanismul nu mai funcţionează: acesta, dimpotrivă, va recunoaşte un registru poetic care îi este familiar şi în care domină muzica verlainiană.

Atît de caracteristica „fadoare" verlainiană (cf. J.-P. Richard) poate fi însă recunoscută nu numai la nivelul fonic (a se compara ritmul eminescian abrupt, precipitat, din versul „Peste vîrfuri trece lună", cu cel calm şi echilibrat din versul „Une haute lune passe" etc.) ci şi la nivelul vocabularului şi al sintaxei. Chiar în primul vers (vers cheie), traducerea prezintă evidente deficienţe. Atît de lapidarul şi expresivul, în

Scanned with OKEN Scanner

anormalitatea lui gramaticală, „lună", aflat în final de vers (poziție cheie) este tradus prin convenționalul „Une haute lune", desfășurat pe șase silabe (și douăsprezece semne grafice), față de cele două silabe (și patru semne grafice) eminesciene. Sintagma „Peste vîrfuri", care dă o anume concreteţe spațiului descris, dispare în versiunea franceză, după cum dispare și versul „Dintre ramuri de arin", în care ultimul cuvînt are de asemenea o funcție particularizatoare. Versul cu puternic relief concret „Codru-și bate frunza lin" este tradus prin banalul „Et au fond des bois qui sonnent". Cuvîntul-cheie, la care nu-i era îngăduit traducerii să renunțe, „melancolic", este tradus printr-un întreg vers („Envoûtant et monotone"), care nu-i redă nici măcar cu aproximație sensul. „Cornul sună" este de asemenea mai lapidar și mai particularizat decît acel „On entend un cor de chasse" prin care este tradus, ce folosește articolul nehotărît și exprimă acțiunea subiectului din original („cornul") în mod indirect, prin efectul ei asupra celui care ascultă. Întîlnim deci și aici aceeași tendință de a pune surdină, de a suprima contrastele prin realizarea unui „clar-obscur" (vezi *Arta poetică* de Verlaine) și a unei monotonii (probabil în mod inconștient s-a uzat în versiunea franceză de epitetul foarte verlainian „monotone", inexistent la Eminescu).

În a doua strofă, epitetul-cheie „nemîngîiet" este suprimat. Lapidarul „dor", ale cărui conotații, ca și, de altfel, cele ale moldovenescului „nemîngîiet" sînt cu neputință de redat în franceză, apare dezvoltat în searbăda, convențională sintagmă cu valori conotative „literare"; „exquis désir".

Ultima strofă a traducerii stă în întregimea ei sub semnul interjecției „O!", aparținînd unei străvechi recuzite convențional poetice a literaturii franceze. Ultimele două versuri, greoaie și confuze în efortul lor de a fi explicite, trădează sensul, fără a salva forma.

Din cele arătate mai sus nu trebuie să se tragă concluzia că am fi în vreun fel împotriva unei poezii a „fadoarei", ci doar că emergența ei în traducerea unui text eminescian ni se pare inadecvată.

3. Traducere și „literalitate"

După cum se poate observa din traducerile ce se fac atît din limba franceză în limba română cît și din limba română în limba franceză (de proză sau poezie), tentația de a recurge la „adaptare" este cea mai frecventă. Ne referim aici la „adaptare" nu numai ca traducere foarte liberă (uneori vădind și licențe de natura contra-sensului) a originalului, ci, mai ales, la formele de „adaptare" mai insidioase (care adeseori o implică pe prima), cu consecințe mult mai grave, deoarece denaturarea originalului, la fel de puternică (dacă nu mai puternică), nu este sesizată de cititorul din limba receptoare tocmai pentru că traducerea sună familiar, în maniera prozei, sau poeziei, unor autori consacrați, de mare circulație, care au scris în această limbă. Conotată ca „literară", ca „poetică", dar ca „literară", ca „poetică" *à la manière de*, prin autoritatea modelelor din limba receptoare pe care le imită, traducerea va fi cu atît mai trădătoare cu cît, depășind infidelitatea de natură denotativă, ea va angaja zone etnice și socio-cultural-istorice specifice nu scriitorului și literaturii din care s-a tradus, ci unor scriitori și unei literaturi aparținînd comunității lingvistice care urmează să beneficieze de traducere.

O traducere „literală" în schimb („literală" nu în sensul că versiunea traducătorului ar calchia structurile limbii în care traduce, ci în sensul că ar recurge la calcul semantic, că ar calchia „forma conținutului", că ar reproduce literal imaginea poetică) oferă șansa creării

Scanned with OKEN Scanner

unei structuri literare inedită în limba receptoare, structură izomorfă, consonantă cu cea a originalului.

Această „literalitate" trebuie înțeleasă, socotim noi, ca o constrîngere exercitată de un „calcul" poetic de o matematică rigoare, o teorie a traducerii poetice „literale" întîlnindu-se, dealtfel, cu teoriile poeticilor moderne care, de la Rimbaud încoace, spun că textul poetic trebuie citit „littéralement et dans tous les sens". „Toate sensurile" devin posibile numai pentru că o primă și fundamentală lectură acceptă textul în literalitatea lui. Este cunoscută replica lui André Breton în legătură cu o tentativă de a se parafraza o poezie de Saint-Pol-Roux: „Nu, domnule, Saint-Pol-Roux *n-a vrut să spună*. Dacă ar fi vrut să spună, ar fi spus", replică pe care Genette[1] o comentează în felul următor: „Literalitatea limbajului poetic apare astăzi ca ființa însăși a poeziei, și nimic nu-i este mai antipatic acestei idei decît cea a *unei traduceri posibile, a unui spațiu oarecare între literă și sens* [sublinierea noastră]. Breton scrie: «Roua cu cap de pisică se legăna», și el înțelege prin asta că roua are un cap de pisică și că se legăna. Eluard scrie: «Un soare rotitor șiroiește sub scoarță», și el vrea să spună că un soare rotitor șiroiește sub scoarță" (în franceză: „La rosée à tête de chatte se berçait"; „Un soleil tournoyant ruisselle sous l'écorce").

Or, o atare propoziție ar trebui să dea de gîndit oricărui traducător de poezie. Din practica sa, el știe că este tot timpul tentat să se întrebe „ce a vrut să spună", prin cutare sau cutare sintagmă, poetul. Apucînd pe această cale, traducătorul alunecă spre parafraza condamnată de Breton. Este adevărat că, prin însăși condiția ei, orice traducere este în mai mare sau mai mică măsură o astfel de parafrază, deci o trădare a „ființei poeziei", de neconceput altfel decît în literalitatea ei. Dar dacă orice traducere, prin definiție,

---

[1] *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, pp. 205—206.

Scanned with OKEN Scanner

înseamnă instaurarea unei distanțe, a unui „spațiu oarecare între literă și sens", atunci cel puțin traducătorul trebuie să uzeze de întreaga-i abilitate pentru a face ca această distanță să fie cît mai mică, pentru a reduce cît mai mult acest decalaj funciar instituit prin traducere. Un efort, și o inventivitate, de altă natură decît cele la care ne gîndim în mod obișnuit cînd ne gîndim la o traducere de poezie, îi sînt astfel impuse. El trebuie să știe, știință care cere mult tact lingvistic și poetic, cît de departe poate merge în direcția coincidenței celor două planuri, literă și sens, care nu sînt decît unul în ființa originalului, el trebuie să știe să se oprească exact acolo unde „literalitatea" poetică amenință să devină literalitate pur și simplu, în sensul de calchiere a unor structuri lingvistice.

Această exigență de „literalitate" care, în plan ideal, este supusă unor reguli constrîngătoare penibil resimțite de cel ce nu-și poate îngădui evadarea în spațiul hazardat al unor „inspirate" „echivalări", în concret nu se poate exercita decît prin integrarea unor soluții de compromis, dintre care cea mai productivă este cea a „compensației". Aceasta ar putea fi definită ca o permutare a unor structuri de traducere „literală", fapt pentru care ea rămîne un procedeu „pur", acceptabil în raport cu o imposibilă „literalitate" în sensul absolut.

4. Traductibilitatea din perspectiva pragmaticii textului

Culegerea de versuri de Marin Sorescu *L'Ouragan de papier*[1], tradusă de Alain Bosquet, ne apare ca un caz limită — ca un caz fericit, și atît de rar — de traductibilitate a poeziei. Iată cele două versiuni, ro-

[1] Paris, Editions Saint-Germain-des-Près, 1980.

mână și franceză, ale poemului *Dansează/Danse:*

Dansează, suflete! / Deschide ușa bibliotecii și dansează / Printre atîția bărbați foarte înțelepți / Care și-au lăsat capetele / Pe cîte o carte / Ca pe o tavă a Salomeii. // Sînt prietenii tăi cei mai buni. / Și toți îți spun acum să dansezi, / Pentru că numai tu mai poți face mișcările / Începute de ei, / Și frumusețea jocului / Nu trebuie să se piardă.

Danse, mon âme / Ouvre la porte de la bibliothèque et danse / Parmi tant d'hommes très sages / Qui ont penché la tête / Sur un livre / Comme sur le plateau de Salomé. // Ce sont tes meilleurs amis / Tous te disent de danser désormais / Car tu es le seul à pouvoir encore faire les mouvements / Qu'ils ont commencés. / La beauté du jeu / Ne doit pas se perdre.

Cu excepția deciziei traducătorului de a utiliza, pentru „acum", adverbul „désormais" (versul 8), și de a suprima conjuncția „și" (versul 9), decizie care comportă un anume grad de arbitrar (adică de spațiu liber de mișcare pentru cel ce traduce), textul francez este parcă dictat, impus parcă într-un mod ce nu îngăduie nici o altă variantă, de cel al originalului.

Afirmația noastră poate să pară excesivă. De aceea vom cita încă un poem, luat cu totul la întîmplare, *Am zărit lumină . . ./J'ai aperçu de la lumière* (a se remarca suprimarea, în traducere, a semnelor de suspensie, prin care, ca și în cazul suprimării altor semne de punctuație, Alain Bosquet pare a vrea să marcheze și grafic modernitatea poeziei lui Marin Sorescu:

„Am zărit lumină pe pămînt. // Și m-am născut și eu / Să văd ce mai faceți. // Sănătoși? Voinici? / Cum o mai duceți cu fericirea? // Mulțumesc, nu-mi răspundeți. / Nu am timp de răspunsuri, / Abia dacă am timp să pun întrebări. // Dar îmi place aici. / E cald, e frumos, / Și atîta lumină încît / Crește iarba. // Iar fata aceea, iată, / Se uită la mine cu sufletul . . . / Nu, dragă, nu te deranja să mă iubești. // O cafea neagră

Scanned with OKEN Scanner

voi servi, totuşi, / Din mîna ta. / Îmi place că tu ştii s-o faci / Amară".

„J'ai aperçu de la lumière sur terre / Et je suis né, comme ça, / Pour voir comment vous allez. // La petite santé? Et le reste? / Le bonheur, ça marche aussi? // Merci, ne me répondez pas. / Je n'ai pas le temps d'écouter les réponses: / Tout juste celui de poser des questions. // Ça me plaît, ici. / Il fait chaud, il fait beau, / Et il y a de la lumière / Qui fait pousser l'herbe. // Cette fille-là, / Elle me regarde avec son âme . . . / Non, ne te donne pas la peine de m'aimer. / Soit, j'accepterai un café noir / De ta main: / Tu sais le faire / Amer". (eufonie întîmplătoare — aimer/amer —, inexistentă în original, dar care susţine în mod fericit „deznodămîntul"-surpriză al poemului).

Cu mare intuiţie şi ştiinţă poetică, Alain Bosquet şi-a asumat rolul de transcriptor fidel (concept folosit de noi aici într-un sens relativ, cel de traductibilitate totală fiind el însuşi doar o limită ideală, un reper teoretic faţă de care putem doar raporta numărul nesfîrşit de situaţii concrete situate între cei doi poli absoluţi: traductibil/nontraductibil), opţiunea sa situîndu-se în primul rînd tocmai la nivelul acestei asumări. El nu a căzut în ispita de a „înfrumuseţa" textul prin adaosuri de epitete, metafore sau alte figuri de stil (lucru ce li se întîmplă multor traducători care, culpabilizaţi parcă de traductibilitatea textului, par a-şi justifica lucrarea, în faţa lor înşile şi a cititorului, complicînd în mod abuziv acel text). Nici în aceea de a-l explicita sau, dimpotrivă, a-l ambiguiza (deşi, poate, această tentaţie se vădeşte într-o oarecare, foarte mică, măsură şi în cazul său, în suprimarea parţială a punctuaţiei, cu precădere a semnelor grafice marcate ca fiind caracteristice pentru poezia de tip „tradiţional" ca punctele de suspensie şi semnul exclamării).

Încă o dată ni se impune evidenţa că a traduce echivalează cu o formă de analiză poetică de mare eficienţă,

Scanned with OKEN Scanner

ce poate dezvălui „morfologia" și „sintaxa" unui text literar, descriind printr-o procedură specifică părțile lui alcătuitoare și modul lor de a funcționa unele în raport cu celelalte. Astfel, traducerea lui Alain Bosquet reconfirmă, dintr-o nouă perspectivă, cea a unei „practico-teorii" („analiza" desfășurată de traducător pe parcursul lucrării sale fiind implicită unei practici), că poetica lui Marin Sorescu, asemenea altor poetici europene moderne, simulează în mod deliberat un „prozaism" menit a înnoi Poezia prin inventarea unei anti-poezii ce se postulează față de poezia de pînă acum ca o Nouă Poezie. Totul participă la crearea acestei iluzii „prozaice": versul alb, lipsa de preocupare pentru „muzicalitate", utilizarea unor cuvinte ce aparțin în cea mai mare proporție lexicului fundamental al limbii române și a unor fraze-clișeu cu tonalitate familiară preluate din conversația cea mai banală, de comunicare cotidiană, în sfîrșit, o imagine poetică ce se realizează nu la nivel imediat sintagmatic, ca imagine diseminată (comportînd deci un maximum de ambiguitate; paradigma acestei imagini ar fi imaginea mallarmeană) ci la nivelul întregului poem, ca semnificant global mimînd o povestire cu deznodămînt-surpriză — toate elemente caracterizate prin gradul lor avansat de traductibilitate.

Mimînd o povestire, poemul mimează totodată și o funcție referențială, preponderent denotativă. Or, traducerea devine dificilă, sau chiar (aproape) imposibilă, ori de cîte ori este preponderentă funcția conotativă. Adevărul acestei afirmații poate fi atestat și de faptul că în culegerea franceză nu figurează decît poeme din primele volume ale lui Marin Sorescu: cele din volumele mai recente, ca *La lilieci* sau *Descîntoteca*, au fost, am îndrăzni să spunem, evitate de traducător, și aceasta, neîndoielnic, din pricina nontraductibilității lor relative (orice traducător are dreptul la acest gen de opțiune, în măsura în care are dreptul să ofere un maximum de șansă reușitei lucrării sale). Și în aceste volume scriitura

Scanned with OKEN Scanner

„prozaică" — radicalizată chiar, în raport cu primele — vizează instaurarea unei Noi Poezii, dar, prin renunţarea la utilizarea preponderentă a lexicului fundamental (la ceea ce am putea numi „purismul lexical" din primele volume, cu funcţii polemice în poezia modernă), prin introducerea masivă a unor forme de vorbire dialectală şi populară, deci a unor registre speciale, cu puternice iradiaţii conotative, ea îşi modifică sensibil structura, modificare puternic sesizabilă în operaţia de traducere.

Traductibilitate/nontraductibilitate: acest cuplu conceptual antinomic şi-ar putea afla un loc important într-o estetică a receptării literaturii, şi în primul rînd a receptării poeziei. Rolul acordat de către această estetică receptorului în realizarea valorii operei, obligă să se pună în termeni mult mai acuţi problema traducerii unor texte literare din limbile de mai mică circulaţie în limbile de mare circulaţie. Universalitatea lor poate fi determinată, din această perspectivă, şi de gradul lor de traductibilitate. A fi traductibil înseamnă, dacă acceptăm premisele actualelor cercetări din domeniul pragmaticii literare, a avea o şansă în plus de a intra în cultura universală.

Scanned with OKEN Scanner

CONȘTIINȚA DE SINE A CRITICII

Ca și poezia, romanul sau teatrul (literatura), critica (metaliteratura) de astăzi, mai mult, fără îndoială decît oricînd, încearcă să-și definească un statut propriu. Iată de ce una dintre funcțiile ei importante este funcția autoreflexivă (critica exercitîndu-se și ca metacritică). Existînd de cînd critica există, dar ca funcție accesorie, secundară, autoreflexivitatea tinde în critica actuală să ocupe o poziție prioritară. Survenită în sistemul discursului critic de tip „tradițional" (cu cele două variante ale sale, „pozitivistă" și „impresionistă"), această modificare, dimpreună cu alte cîteva, instituie noi forme de discurs critic, schimbare neîndoielnic legată de apariția unor noi forme literare și care pune în evidență faptul că dacă acceptăm ideea că există o „variabilitate a formelor literare (condiționată, prin intermediul seriilor suprastructurale, de structuri social-economice diferite), trebuie să o acceptăm și pe cea a variabilității formelor de critică literară; și aceasta chiar dacă, odată cu proliferarea, atît de caracteristică epocii contemporane, a unei critici a criticii, apare și riscul ca demersul critic, date fiind mediatizările teoretic nelimitate pe care supralicitarea funcției autoreflexive le poate genera (critică a criticii, dar și critică a criticii criticii etc.), să se dezvolte monstruos și steril, autonomizîndu-se excesiv și pierzînd astfel orice contact cu obiectul său specific (opera literară). Risc ce trebuie asumat, căci există în exercitarea funcției autoreflexive și o mare promisiune: cea a perfecționării instrumentului

Scanned with OKEN Scanner

critic, a transformării criticii într-o „știință". Prin dimensiunea ei paradigmatică, ea se constituie într-o nouă poetică (retorică). Aplicată la opere individuale, ireductibile, ea vizează generalizări, descoperirea unor „legi" ale literaturii considerată ca un cîmp relativ omogen, loc de manifestare a lecturii intertextuale, în cadrul căruia însă o „variabilitate", o „evoluție" a structurilor se produc cu necesitate. Este terenul pe care critica nouă se întîlnește cu istoria literaturii, concepută în specificitatea ei ca istorie a formelor literare, locul unde abordarea sincronică devine abordare diacronică.

Critica se vrea astăzi, ca și poezia, un domeniu în care „hazardul" trebuie „învins cu fiecare cuvînt". Statutul de „știință" la care ea aspiră se afirmă astfel ca fiind consubstanțial cu cel de „creație" (proces simetric cu cel prin care creația modernă, poezia mai ales, în formele ei cele mai caracteristice, se postulează ca o „matematică", o „știință"), instaurat prin validitatea și pertinența unei scrieturi (identificabilă cu „metoda" critică) în care orice schimbare, ca și în opera literară, ar duce la perturbări ce modifică nu numai eficiența, ci modul însuși de a fi al textului critic.

Asemenea literaturii, critica se afirmă astăzi ca un adevărat mod de existență, și putem vorbi de o condiție a criticului trăită ca experiență vitală, gnoseologică și activ-transformatoare, ca angajare ce presupune asumarea unei responsabilități totale (atît față de textul „(re)-citit, cît și față de un public care așteaptă luminile criticii și crede în ea).

Responsabilitatea aceasta, pentru a fi fericită și fecundă, trebuie să se postuleze, în raport cu obiectul cercetării critice, liberă de orice pre-judecată, cunoașterea critică progresînd astfel odată cu lectura critică. Cînd vorbim aici de o pre-cunoaștere nu o facem în sensul de intuiție empirică, după o primă lectură, a sensului și valorii unui text literar, intuiție ce constituie primul

Scanned with OKEN Scanner

moment al actului critic, moment în mod necesar subiectiv, prin care *se intră* în spațiul, obiectivat, al unui discurs ce-și explicitează rațional, printr-o construcție validă, acea primă intuiție, ci în sensul de idee preconcepută instaurată fie prin lectura unor alte texte critice despre aceeași operă (prin aceasta nu vrem să negăm necesitatea unei asemenea lecturi ci doar să afirmăm că o astfel de pre-cunoaștere, și aceasta cu atît mai mult în cazul cînd emană de la texte critice de autoritate, se poate interpune între critic și operă, și că, pentru ca șansele de îmbogățire a cunoașterii critice să crească, acea pre-cunoaștere trebuie suspendată provizoriu în timpul lecturii critice, criticul putînd să-și confrunte rezultatele demersului său cu cele ale altor demersuri), fie prin instalarea în rutină, prin refuzul de a părăsi vechi habitudini de lectură, de *a accepta, odată cu noi forme de literatură, și noi forme de lectură.*

Critica nu creează valoare. Dar ea este cea prin care valori virtuale se actualizează, căpătînd, abia astfel, statutul de valori *reale.* Critica, așadar, *realizează* valori. Răspunderea criticului față de publicul său se arată a fi astfel imensă.

Scanned with OKEN Scanner

STATUTUL SCRIITORULUI CA „PRODUCĂTOR" AL OPEREI

În ultimii treizeci de ani (luăm ca reper momentul cînd Noul Roman, aflat la începuturile sale, lansează formula „romanului fără autor", a „romancierului anonim", a „cărții secretată parcă de scriitură") se produce, în cadrul reflecției franceze asupra literaturii (reflecție cu importante repercusiuni și în spațiul nonfrancez), o mai întîi insidioasă, apoi din ce în ce mai deschisă ofensivă împotriva statutului scriitorului așa cum se precizase el în secolul XIX european. De fapt, această ofensivă începuse în chip subteran cu mult înainte, datorită operelor și reflecției teoretice întreprinse de cîțiva scriitori din secolul XIX, ca Flaubert, Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé. „Je est un autre" (Rimbaud), „il faut laisser l'initiative aux mots" (Mallarmé): eul scriitorului se lasă parcă înlocuit de „eul" textului (de un „je/jeu du texte", cum spun unii poeticieni francezi de azi, recurgînd la un joc de cuvinte ce pune în mod deosebit de eficace în evidență noul statut al textului, și al scriitorului).

Procesul este cît se poate de manifest, manifest cu agresivitate, am spune chiar, dacă luăm în considerare modificările (de fapt mutațiile) pe care le suferă în actualele studii de literatură conținutul unor concepte ca „geniu" și „creator". Acest proces a început prin punerea tot mai insistentă în discuție a primului, mai întîi contestat (cu argumente de natură foarte variată, printre care și unele ce fac apel la psihanaliză), astăzi refuzat, și nu fără oarecare dispreț, și anexat exclusiv artei și gîndirii despre artă romantice, al căror produs

specific este considerat a fi. Cît despre cel de-al doilea, mai discret conotat ca termen ce desemnează o manieră „tradiţională" de a înţelege literatura, el este, de asemenea, pus în discuţie de cîtăva vreme: conţinutul său este pe cale de a se deteriora, căpătînd pentru unii critici conotaţii din sfera derizoriului. Încă din 1966, Pierre Macherey propune să se renunţe la acest termen în favoarea aceluia de *ouvrier:* „Opera este produsul unei *munci,* şi deci al unei arte. Dar nu orice artă este artificială: este opera unui lucrător şi nu a unui iluzionist. Puterea acestui lucrător nu constă în falsul miracol de a face să se ivească, din nimic, o formă aleasă în mod absolut (*iată de ce n-avem de ce să spunem că autorul unei opere este un creator*")[1] [Subl. în text.]

Dar conceptele înseşi de „scriitor", „autor", „artist" suferă astăzi o contestare nu mai puţin susţinută, datorită rolului tot mai mare atribuit „cititorului" în „producerea" textului artistic, şi teoriilor ce afirmă că orice autor este totodată, în însuşi cursul procesului de producere a operei, un „cititor" prins într-o activitate intertextuală, un „cititor" ce „re-citeşte" un oarecare număr de texte existente prin mijlocirea operei sale pe cale de a se face. Între „autor" şi „cititor" dispare orice frontieră: sînt categorii interşanjabile, funcţii (roluri) ce *se realizează* alternativ, în cursul unui proces *in actu.* Idolul, monstrul sacru de odinioară este astfel zmuls de pe soclul său.

În studiile de pragmatică actuale mai ales, întîlnim din ce în ce mai des termenul de „producător" artistic, alături, evident, de cei de „produs" şi de „producere"

---

[1] *Pour une théorie de la production littéraire,* Paris, François Maspero, 1966, p. 53—54. În legătură cu această terminologie, împrumutată din domeniul economiei politice pentru prima oară de Paul Valéry (cf. mai ales *Introduction à la poétique,* Paris Gallimard, 1938), a se vedea şi lucrările grupului Tel Quel.

Scanned with OKEN Scanner

artistică[2]. Opera „ca atare" este tratată ca un „obiect", ca un obiect ce este „consumat". Faţă cu scriitorul devenit „producător", „lucrător", aflăm un cititor devenit „consumator" al obiectului produs de acest lucrător. Aceşti termeni, care demitifică procesul creaţiei artistice, pun în lumină posibilitatea de a-l considera dintr-o perspectivă nouă, opusă chiar: a crea înseamnă a munci, creaţia artistică nefiind decît rezultatul unei munci, al unei activităţi, o activitate la scară umană (tradiţia vedea în creator un „demiurg"). Activitate controlabilă, activitate ce scapă imprevizibilului şi care nu mai ţine de natura „divină" a inspiraţiei. Extraordinara proliferare a şcolilor poetice actuale, mai ales a celor care, făcînd apel la modele lingvistice şi logico-matematice, se străduie să zmulgă „secretul de fabricaţie" al acestui obiect-făcut-de-un-om (opera de artă), este manifestarea cea mai clară a acestei credinţe carteziene, şi materialiste, într-o artă ce ar putea fi asimilată oricărei alte activităţi umane. (Dar toate aceste căutări, extrem de utile pentru construirea unei noi retorici, cea a secolului XX, reuşesc oare cu adevărat să definească opera de artă ca produs unic, irepetabil, ireductibil? Iată întrebarea cu adevărat importantă. A deţine „secretul de fabricaţie" în urma unei analize de tip lingvistic sau logico-matematic ar însemna să fii în măsură să produci acea operă unică, irepetabilă, ireductibilă precum cea căreia i-ai surprins „secretul de fabricaţie": or, a produce o operă de artă asemănătoare cu un model dat nu înseamnă a rezolva dilema, opera de artă neputînd fi, prin chiar statutul ei ontologic, un produs de serie. De fapt se uită cel mai adeseori faptul că, dacă creaţia artistică este o activitate, ea e o acti-

---

[2] Cele arătate de noi aici pot fi extrapolate în toate celelalte domenii ale artisticului. Drept care acest eseu s-ar fi putut numi la fel de bine *Statutul artistului ca „producător" al operei,* aflîndu-şi astfel locul în secţiunea a II-a a cărţii.

Scanned with OKEN Scanner

vitate specifică, ireductibilă la alte tipuri de activitate: extrapolarea termenilor [economie politică/artă] este perfect plauzibilă, dar numai cu condiţia de a nu se uita nici o clipă că definiţiile ce recurg la această terminologie sînt de natură analogică, au un caracter metaforic).

Toate aceste schimbări survenite în reflecţia critică actuală (schimbări reflectate şi în modificările terminologice mai sus arătate) merg, evident, mînă în mînă cu schimbările, nu mai puţin radicale, ce survin în însăşi structura textului literar, devenit un text descentrat, produs, parcă, din ce în ce mai mult, de acel je/jeu al scriiturii, ce *pare* a se desfăşura doar în virtutea propriilor sale legi. Acest *pare* este însă foarte important aici, deoarece o astfel de scriitură este ea însăşi rezultatul unui calcul (*cel puţin* iniţial) al scriitorului. Acest nou tip de scriitor este condamnat la o specifică „dedublare", la o teribilă vocaţie şi activitate metatextuală, care-l obligă să revină fără încetare asupra muncii lui, precum un veşnic ocnaş al scriiturii. Iată cazul, atît de exemplar, al lui Flaubert. Geniul, inspiraţia sînt, prin experienţa sa atît de concret comunicată în *Corespondenţă* (transmisă mai ales prin binecunoscutele formule: „l'épreuve du gueuloir", „les affres du style"), demitizate: în noua optică, pe care am putea-o numi laică şi materialistă, există doar o anume ştiinţă de a face lucrurile bine, ştiinţă pe care Flaubert şi-o însuşeşte lent şi cu mari eforturi, printr-o muncă ucigătoare (în sens propriu, nu numai în sens figurat). Fiecare pagină a *Corespondenţei* sale, a întregii sale opere, este instrumentul imediat, incontestabil, prin care el ia cunoştinţă de acest nou, şi umil, şi atît de omenesc statut al scriitorului-lucrător. Nu mult mai tîrziu, Rimbaud îl va identifica pe poet (în *Scrisoarea* din 15 mai 1971 adresată lui Paul Demeny) cu un „muncitor", cu un „truditor" („travailleur"), într-un context în care există sintagma „un viitor materialist".

Scanned with OKEN Scanner

Ca rezultat al cercetărilor de pragmatică literară ce se desfăşoară în prezent, lecturii textului făcută de către un subiect unar, abstract, neutru — altfel spus de tip cartezian — îi este acum opusă lectura făcută de către un subiect multiplu şi dinamic, şi anume cea a unui subiect concret, situat istoric. Dacă, aşadar, poetica încerca pînă nu de mult să definească literaritatea sprijinindu-se pe postulatul imanenţei textuale (înţeleasă în sensul strict al termenului), astăzi asistăm la ceea ce am putea numi o subordonare a acestei discipline formaliste şi „gramaticale" la o teorie generală a semnelor: căutată pînă de curînd în textul însuşi, literaritatea este acum căutată în „faptul literar" (este terminologia folosită de Riffaterre[3]), în raportul dialectic dintre text şi cititor: „le fait littéraire est la dialectique qui joue entre texte et lecteur".

Dar această schimbare de perspectivă, care deplasează interesul criticului de la nivelul mesajului la cel al receptorului (ignorîndu-l totodată pe cel al emiterii mesajului, numit aici de noi poietic), cade în următorul exces: apare tendinţa de a substitui raportului text/cititor, pe care Riffaterre îl menţine încă, un singur termen, cel de cititor, reducîndu-se astfel în cele din urmă triada autor-text-cititor la o singură entitate. Imperialismul cititorului devine astfel total: neajungîndu-i faptul că se substituise în parte, încă de multă vreme, autorului, cu care „colabora", a cărui operă o „realiza", el emite acum pretenţia de a putea ontologiza *oricare text* ca text literar. Literaritatea, după aceste noi teorii, nu mai trebuie deci căutată în text, ci numai în procesul de receptare a acestuia.

Monopolul producerii textului, zmuls de către poeticieni autorului, autorul şi cititorul fiind în egală măsură autorizaţi, fără a exista privilegiu de o parte sau de cealaltă, să facă propria lectură a unui text care rămîne

---

[3] Michael Riffaterre, *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979.

Scanned with OKEN Scanner

neutru în raport cu amîndoi, reapare la celălalt pol, ca monopol al cititorului asupra textului, cititorul devenind, *ipso facto*, adevăratul producător al literarităţii (şi, ca urmare, al valorii textului). Pierre Macherey atrăsese deja atenţia asupra acestei posibile iluzii: „*Trebuie deci să evităm a reduce problemele puse de operă la problema difuzării ei: într-un cuvînt, nu trebuie să înlocuim o mitologie a creatorului printr-o mitologie a publicului*“[4] (subl.ns.).

Să vedem, în acest caz, dacă situîndu-ne într-o perspectivă poietică, şi cu instrumentele oferite de cercetarea poietică, nu am putea contribui la definirea specificului literarităţii. După noi, lucrul este cu putinţă, şi din acest punct de vedere ne întîlnim, e drept, numai parţial, cu opinia lui René Passeron[5]: „L'oeuvre comme telle est clarifiée plutôt par le processus de sa création que par celui de sa consommation“, fără totuşi să negăm importanţa abordării poetice şi pragmatice în definirea ontologiei textului literar. După noi, cele trei abordări sînt complementare, şi în egală măsură relevante şi necesare, acel „plutôt“ din propoziţia citată trebuind a fi înlocuit, credem, printr-un „autant“. Noi am spune deci că *opera de artă ca atare este clarificată (definită) atît prin procesul creării sale cît şi prin cel al consumării sale*.

Or, dacă avem dreptate, dacă o activitate specifică, activitate care, treptat, pe măsură ce ştiinţa poieticii va progresa, va putea fi definită ca atare, este, în bună logică, producătoare de un produs investit cu o specificitate a lui, atunci diferitele poietici aplicate la domeniul particular al operei unui autor anume, poietici ale căror modele pot fi evaluate încă de pe acum ca pertinente, pot oferi mari şanse în eforturile de definire

---

[4] *Op. cit.*, p. 88.

[5] *La Poïétique* in *Recherches poïétiques* I, Paris, Seuil, Klincksieck, 1975.

a produsului acelei activităţi specifice care este literatura. De vreme ce este vorba de o încercare ce nu se află decît la începuturile sale, nu trebuie să privim cu neîncredere acele prime ipoteze zise „naive", cele care ţin pur şi simplu de bunul simţ. Una dintre aceste ipoteze ar fi următoarea: este oare cu putinţă ca gestul prin care Flaubert, sau Lautréamont, sau Mallarmé etc. îşi construiesc opera să fie nesemnificativ din punctul de vedere în care ne-am situat discuţia, şi că numai noi, cititorii lor, am deţine puterea de a investi textul cu o calitate care-l face să fie ceea ce este, adică literatură? Sau mai curînd ar trebui să considerăm, împreună cu Riffaterre, că „*Textul este un cod limitativ şi prescriptiv*. Enunţarea textului, semănînd cu executarea unei partituri, nu este liberă, sau mai curînd libertatea şi nonlibertatea interpretării sînt în egală măsură încodate în enunţ. În consumul nonliterar, decodajul rămîne în foarte mare măsură la latitudinea receptorului, prin chiar probabilităţile gramaticale pe care fiecare segment al enunţului ne îngăduie să le evaluăm. [. . .] Dacă situaţia ar fi aceeaşi şi în comunicarea literară, textul n-ar fi un monument, căci n-ar mai fi capabil de permanenţă. El nu şi-ar mai putea juca nici rolul de program sau de partitură. Nu l-ar putea constrînge pe cititor la experienţa unei depeizări, a unei înstrăinări. Trebuie deci să presupunem că textul literar este construit astfel încît să-şi poată controla propriul decodaj, deci că părţile ce-l alcătuiesc nu au acelaşi sistem de ocurenţă ca în comunicarea obişnuită. Pentru a le descrie, trebuie să recurgem la o segmentare a secvenţei verbale alta decît cea folosită de lingvistică".

Şi, în acest caz, „literatura involuntară", cea care nu se cunoaşte şi nu se vrea ca literatură (*Scrisorile* Doamnei de Sévigné, de exemplu), cea investită ulterior cu acest statut de către cititor, s-ar afla în situaţia cu totul rară şi imprevizibilă cînd o activitate poietică şi

Scanned with OKEN Scanner

poetică (totuşi), ce nu se cunosc însă pe sine ar fi revelate lor însele prin activitatea de receptare? Cu alte cuvinte, în acea situaţie limită ce ar presupune o infinitate de coincidenţe fericite prin care textul ar fi „monument" ca „dar al hazardului" în sens total?

Scanned with OKEN Scanner

CĂTRE O POIETICĂ ȘI O POETICĂ SUPRAORDONATOARE

Scanned with OKEN Scanner

JURNALUL LUI DELACROIX ŞI POIETICA/ POETICA OPEREI „IMPERFECTE"

Dincolo de materia sa compozită — ce ne oferă, de-a valma, reţete de preparat culori, rezultatul unor repetate consultaţii medicale, proiecte de sever regim alimentar şi de existenţă sobră şi riguros organizată impuse de o perpetuă suferinţă şi fragilitate fizică, descrierea metodic minuţioasă a unor tablouri, lista cheltuielilor zilnice, care, în detaliul lor meschin, atestă ele însele o voinţă de ordine, speculaţii teoretice asupra unei expoziţii vizitate, a unei cărţi sau a unei bucăţi muzicale, relatarea unei reuniuni mondene, misterioasele revelaţii ale unei plimbări matinale sau nocturne prin pădure etc. —, *Jurnalul* lui Delacroix vădeşte o puternică unitate dacă este citit ca document poietic, ca mărturie imediată despre o facere artistică spre care totul converge şi în a cărei „extremă monotonie" (folosim formula, atît de modernă, prin care Delacroix caracterizează opera lui Michelangelo) recunoaştem forţa de concentrare a oricărui mare creator.

Din observaţii contradictorii, contradicţia aici fiind programatic acceptată, din judecăţi ce ezită (dar este ezitarea oricărei căutări reale), treptat se configurează una şi aceeaşi consecventă şi triumfătoare afirmaţie, prin care un punct de vedere estetic şi totodată etic este descoperit şi justificat. Intuiţiile şi meditaţia pictorului depăşesc domeniul picturii sau al artelor plastice,

Scanned with OKEN Scanner

aflîndu-şi aplicarea la toate artele şi întemeind un comportament, o „igienă a muncii"[1].

Pe o cale foarte personală, „marele pictor poet"[2] ajunge la o cunoaştere care este numai a sa, dar care totodată se situează pe terenul comun al unui adevăr aflat la originea romantismului şi al întregii arte moderne: relativitatea conceptului de frumos, altfel spus, relativitatea formelor artistice, aflate în perpetuă transformare (pentru Delacroix „forma este concepţie", idee importantă prin care el se arată un precursor al refuzului modern de a separa forma de conţinut). Operele socotite a fi modele de „perfecţiune" nu sînt cu necesitate şi cele mai frumoase, cu ele putînd rivaliza şi altele, a căror „imperfecţiune" însăşi (considerată ca atare în virtutea unei idei despre perfecţiune impusă dogmatic de tradiţie) este generatoare de frumos, ba mai mult chiar, de un frumos pe care gustul îndrăzneţ al lui Delacroix îl preferă — iată o cunoaştere ce revine, consemnată de fiecare dată cu aceeaşi certitudine uimită, de-a lungul întregului *Jurnal*. Uimirea aceasta binecuvîntată, ce renaşte întruna cu aceeaşi puternică şi irepresibilă spontaneitate, este sursa forţei nealterate a acestor pagini ce strălucesc de prospeţimea unei experienţe poietice ce se confundă cu aceea a vieţii înseşi. Descoperirea se re-produce zilnic, fiind însuşi modul de a exista al pictorului, odată cu fiecare contact cu realitatea, cea naturală şi cea artificială, a capodoperelor.

Beneficiind de statutul jurnalului intim, care nu numai că nu pretinde dezvoltări sistematice, ci le refuză chiar, pictorul are nu numai inteligenţa de a-şi consemna impresiile la cald, neferindu-se de repetiţii, contradicţii sau incoerenţe, ci mai ales pe aceea de a nu

---

[1] Baudelaire, *Oeuvre et vie d'Eugène Delacroix*, în *Curiosités esthétiques. L'art romantique et autres oeuvres critiques*, Paris, Éditions Garnier Frères, 1962, p. 443.

[2] *Ibidem*, p. 418.

Scanned with OKEN Scanner

interveni ulterior în text, deşi din chiar propriile-i mărturisiri ştim cît de greu îşi redactează articolele, obsedat fiind de regulile impuse „compoziţiei" de către retorica tradiţională, de tip cartezian. Urmele acesteia pot fi nu odată descoperite totuşi şi în *Jurnal*, din care nu lipsesc pasaje contaminate de o elocinţă uzat solemnă.

Astfel, la fel de importantă ca şi adevărurile comunicate (adevăruri ce încep a fi descoperite în Franţa cu multe decenii în urmă — cf. Voltaire sau Doamna de Staël despre opera lui Shakespeare —, şi pe care poeţi ca Hugo sau Baudelaire le formulează în aceeaşi perioadă în fundamentale scrieri teoretice) este în acest *Jurnal* eficienţa comunicării, rezultat al unei notaţii adeseori foarte directe, şi mai ales care nu se vede pe sine prin raportare la întregul text, ci ca unitate autonomă, îngăduind cititorului să refacă drumul oscilant şi dificil al exploratorului noilor teritorii poietice, să fie participant la investigare şi nu numai beneficiar al ei. Important este şi faptul că aceasta se face de pe poziţiile pictorului, ale cărui ezitări şi revelaţii le confirmă pe cele ale poeţilor, aflîndu-şi totodată confirmarea în căutările şi revelaţiile acestora.

Baudelaire, care l-a cunoscut bine pe Delacroix, fiindu-i prieten din 1845 şi pînă la moartea acestuia, arată că, spre deosebire de majoritatea celorlalţi „artişti moderni", şi asemeni marilor maeştri ai Renaşterii, era un om de o vastă cultură, „spiritul cel mai deschis către toate noţiunile şi toate impresiile", „mare cititor de poezie" şi „traducător emoţionant al lui Shakespeare, Dante, Byron şi Ariosto". El consideră drept „calitate caracteristică a geniului lui Delacroix", „arta magică datorită căreia a putut traduce *cuvîntul* [subliniat în text] prin imagini plastice mai vii şi mai apropriate decît cele ale oricărui creator aparţinînd aceleiaşi profesii[3]. Şi *Jurnalul* ni-l arată astfel, mai ales în măsura în care ne dezvăluie latura încă foarte legată de tradiţie a picto-

[3] *Ibidem*, p. 422.

rului, ispitit de a ilustra plastic subiecte literare de mare prestigiu şi circulaţie. Dar opera literară nu este pentru el decît pretextul declanşator al unei viziuni picturale, ce-şi are teritoriul şi mijloacele ei specifice, pictura lui Delacroix nefiind una „literară".

Jurnalul ni-l arată ca spirit ce ştie să vadă nu numai secretele corespondenţe ce unesc artele între ele (artistul notează în repetate rînduri efectul pe care îl are muzica asupra picturii sale) ci şi pe cele dintre artă şi natură. Comuniunea extraordinară cu natura, prin care Delacroix se cunoaşte şi se construieşte ca om şi artist, continuă şi totală, dincolo de aparenţa de desăvîrşit om de lume şi de *dandy* sub care se înfăţişează contemporanilor săi şi care nu este decît o mască protectoare, „un buchet de flori ascunzînd cu artă un crater de vulcan"[4], este poate evidenţa majoră ce ne e transmisă prin *Jurnal*. Natura este pentru Delacroix nu numai loc de reculegere şi sursă de inspiraţie în sensul tradiţional al cuvîntului, motiv ce trebuie reprodus pe pînză, ci mai ales un laborator de creaţie, un stimul al imaginaţiei, dar şi al intelectului şi voinţei. Ea îi apare acestui pictor al „invizibilului, al impalpabilului, al visului"[5], ca o armonioasă alcătuire de semne misterioase care, descifrate, îl iniţiază pe om şi pe artist în ştiinţa de a trăi şi de a crea, de a trăi pentru a crea.

Înzestrat cu o puternică imaginaţie pe care însă şi-o controlează cu metodă, Delacroix aparţine familiei spirituale a creatorilor lucizi, ce se dedublează în actul creaţiei, fiind propriii lor teoreticieni şi critici. *Jurnalul* este astfel un gest de autocontemplare artistică, vizînd, ca şi gestul similar al marilor poeţi din cea de-a doua jumătate a secolului XIX, instituirea unei metode, a unor legi care să sustragă arta „hazardului", făcînd din ea o altă „matematică".

În şi prin natură Delacroix învaţă nu numai ce să

[4] *Ibidem*, p. 438.
[5] *Ibidem*, p. 424.

Scanned with OKEN Scanner

picteze, ci mai ales cum să picteze, privind urmele desenate pe nisip de valurile mării sau cele înscrise de ploaie în praful drumului, formele fantastice ale stîncilor modelate de intemperii seculare, răsfrîngerea luminilor nocturne pe ape, felul în care scînteiază mătăsurile, un trup gol sau blana unui animal în soarele de amiază. Află că „imperfecţiunea" poate fi o sursă de efecte estetice nu numai contemplînd un tablou de Rubens sau o sculptură de Michelangelo, descoperind că-l preferă pe Beethoven lui Mozart, pe Shakespeare lui Racine, un edificiu neterminat sau în ruină, unuia terminat, ci şi studiindu-şi impresiile suscitate de înfăţişarea unui copac familiar ce îi apare însă mereu altfel, în funcţie de distanţa mai mare sau mai mică la care se plasează în raport cu el, apropierea excesivă, care macroscopiază detaliile, ca şi depărtarea prea mare, ce le estompează, transformîndu-l într-un obiect necunoscut, cînd ameninţător şi bizar, cînd de o nobilă măreţie.

Reflecţiile din *Jurnal* sînt cele ale unui creator pe cale de a descoperi (adică de a face o operă în care să se poată manifesta) inepuizabilele resurse ale sugestiei şi impresiei în artă, rolul disproporţiei unui detaliu, al unei execuţii mai puţin „finisate", mai „neglijente", al „exagerării efectelor". Sînt descoperirile unei poietici care depăşeşte clasica antinomie dintre „frumos" şi „urît", armonie şi dizarmonie, exprimînd opţiunea unui artist ce aparţine epocii moderne.

Început în 1822, cînd pictorul avea 24 de ani, scris cu, uneori, foarte mari intermitenţe, pînă în preajma morţii (ultima însemnare este din 22 iunie 1862), *Jurnalul* este şi istoria luptei pe care un spirit eroic o duce cu sine, istoria unei mari renunţări şi a unei asceze, a unei supraumane voinţe de ordine, pusă în slujba *Operei*.

TEXT LITERAR, TEXT PLASTIC, TEXT MUZICAL: UN RAPORT DE OMOLOGIE

„Eseurile" lui Proust constituie o zonă a creației sale relativ puțin explorată (cu excepția celui intitulat *Împotriva lui Sainte-Beuve*, care propune un mod radical nou de a aborda relația om-autor-operă, și, într-o mai mică măsură, cu excepția unui articol consacrat stilului lui Flaubert). Ele au fost socotite multă vreme marginale în raport cu ciclul romanesc *În căutarea timpului pierdut*, fapt datorat în bună măsură și voinței autorului lor, care nu și-a publicat în volum decît o parte din textele de teorie și critică privitoare la literatură și la alte arte (pictură, muzică, arhitectură), cele mai multe urmînd să apară abia la cîteva decenii după moartea sa, dar și, fără îndoială, unui anume dezinteres manifestat de critică și public (dezinteres pus în evidență de modul de a reacționa al caselor de editură: *Împotriva lui Sainte-Beuve*, refuzat de toți editorii parizieni în 1909, este publicat pentru prima oară abia în 1954). Ulterior însă, vor deveni una din principalele surse ale Noii Critici, și obiect privilegiat de analiză.

S-a întîmplat și cu ele ceea ce s-a întîmplat și cu ciclul *În căutarea timpului pierdut:* marea lor noutate a blocat pentru un timp capacitatea de receptare a cititorului, nu numai a celui „empiric" ci și a criticului, acesta din urmă fiind, chiar mai mult decît celălalt, condiționat de un discurs critic „tradițional" de tipul celui construit de Sainte-Beuve, Taine, Lanson, dar totodată, fapt ce nu trebuie niciodată pierdut din vedere, și de reputația de mare monden a scriitorului,

Scanned with OKEN Scanner

a cărui prezență asiduă în cele mai la modă saloane pariziene era bine cunoscută. Situația, și în această privință, este analogă cu cea pe care a cunoscut-o receptarea romanelor: *În căutarea timpului pierdut* este citit de cei mai mulți dintre contemporanii lui Proust ca o nouă „Comedie umană", ca fresca, sau cronica aristocrației și marii burghezii franceze de la începutul secolului XX; articolele (eseurile) romancierului, în cele mai multe cazuri, ca tot atîtea cronici mondene. Lectura aceasta este posibilă[1], dar rămîne numai parțial adecvată, devreme ce se menține doar în planul cel mai imediat, și mai puțin semnificativ pentru creația proustiană.

Am putea spune că, prin aceste eseuri, discursul critic participă la o mutație comparabilă cu cea instituită în discursul romanesc prin *În căutarea timpului pierdut*. În planul discursului critic, mutația se produsese în Franța prin metapoemul creat, încă în ultimile decenii ale secolului XIX, de către poeți ca Rimbaud și Mallarmé, dar aportul lui Proust rămîne capital: dacă antecesorii săi inventaseră un discurs nou despre poezie, el nu numai că le justifică și consolidează acțiunea, dar îi conferă și o nouă dimensiune, indicînd-o ca avînd o funcție aplicabilă atît literaturii în întregimea ei („poeziei" dar și „prozei", dicotomie care încă de pe acum începe astfel să fie pusă în discuție) cît și celorlalte arte. Primii pași către o poietică și o poetică supraordonatoare sînt astfel făcuți în mod hotărîtor.

Ca și la Rimbaud, ca și la Mallarmé, frapantă este omogenitatea de scriitură între text și metatext. Dacă, în cazul primilor doi, eseul teoretic și critic este totodată poem, poem autoreflexiv, în cazul lui Proust eseul este totodată fragment de roman, integrabil în

---

[1] Cititorul român al *Eseurilor* va fi îndeosebi interesat, situîndu-se în acest plan de lectură, de referirile la prietenii români ai lui Proust, printre care Anne de Noailles, Marta Bibescu, Antoine Bibescu.

Scanned with OKEN Scanner

ciclul *În căutarea timpului pierdut:* situaţie care nu este numai virtuală, teoretic deductibilă, ci şi *realizată*, Proust introducînd în romanele sale numeroase părţi, transcrise ca atare sau uşor modificate, din textul eseurilor (mai ales din *Împotriva lui Sainte-Beuve*).

E aceeaşi frază gigantă, care-şi multiplică ramificaţiile sintactice ca pe tot atîtea antene exploratoare ale unui loc încă necunoscut, pipăindu-l, cucerindu-l milimetru cu milimetru, frază construită prin bifurcări succesive, proliferînd în proporţie geometrică, dincolo de orice limite fixate de normele sintactice ale francezei „literare" (de unde şi acuzaţiile aduse de contemporani — Gide, care-şi depăşeşte prima reacţie, cea care-l făcuse să respingă manuscrisul volumului *Swann*, adus de Proust spre publicare la N.R.F., este una din puţinele excepţii — de incongruitate stilistică); aceeaşi frază care parcă se prelinge, precum o pastă groasă, invadînd încet fiecare interstiţiu al spaţiului pe care-l ia pe nesimţite, dar implacabil, în posesie, frază prin care ni se comunică insistent şi consubstanţialitatea demersului romancierului cu cel al pictorului; aceeaşi construcţie a ansamblului, foarte calculată, alcătuită din părţi ce-şi răspund una celeilalte şi care funcţionează într-o strictă relaţie, construcţie proclamînd şi ea, cu multă autoritate, universala consubstanţialitate dintre arte, dintre compoziţia unui tablou, a unui edificiu, a unei simfonii, a unui roman; aceeaşi scriitură analogică, prin care metafora este înălţată la rangul de suprem şi specific instrument de cunoaştere, scriitură proclamînd şi ea universala analogie dintre arte.

Evident, cele arătate nu se manifestă în egală măsură în toate eseurile: în unele pagini vechea formă a fost transgresată; există însă şi multe altele în bruion (dintre cele rămase inedite pînă la aparaţia în volum în 1954), prin care nu se vădeşte decît un anume proiect novator; există, în sfîrşit, altele, scrise într-o manieră ce nu reuşeşte încă să fie altfel decît tradiţională.

Scanned with OKEN Scanner

Asistăm la procesul de inventare a unei noi critici, a unei noi scrieri critice, care-şi produce obiectul pe măsură ce se produce pe sine, dar, lucru şi mai important încă, asistăm la procesul de inventare a unei noi scrieri (pur şi simplu) care a integrat funcţia critică, desfiinţînd limitele dintre text şi metatext, ceea ce explică posibilitatea transplantării metatextului (fragmentul de eseu) în textul literar (ciclul romanesc *În căutarea timpului pierdut*). Această alunecare a metatextului în text, a textului în metatext, pînă la coincidenţa celor două planuri în planul unic al unui Text referenţial şi autoreferenţial totodată, poate fi lesne observată dacă punem faţă în faţă cele mai semnificative (din acest punct de vedere) eseuri cu numeroasele pagini „teoretice" din *Timpul regăsit*.

Eseurile sînt metatexte în raport cu *alte* texte, dar şi în raport cu *ele însele*, metatextualitatea lor fiind astfel imanentă în acelaşi mod în care imanentă este metatextualitatea romanelor proustiene. Construite „în abis", ca şi *În căutarea timpului pierdut*, eseurile vorbesc despre ele însele, se autodescriu în modul lor de funcţionare, dar, făcînd aceasta, vorbesc totodată în chip imanent, adică prin însuşi modul cum sînt structurate şi funcţionează, despre modul cum este structurat şi funcţionează obiectul lor. Am putea spune, după modelul cunoscutelor formule: „poem al poemului", „roman al romanului" etc., formule care exprimă într-o manieră mai accesibilă statutul unor scrieri cu funcţie critică imanentă (care se manifestă deci ca tot atîtea poetici imanente), că eseul proustian este un „eseu al eseului", dar aceasta prin simularea însăşi a structurilor (şi a modului lor de a funcţiona) obiectului artistic însuşi asupra căruia eseul se aplică, roman, tablou, simfonie, catedrală.

De fapt, indiferent de natura (literatură, pictură, muzică, arhitectură) sau de identitatea concretă a acestui obiect artistic — *Memoriile* lui Saint-Simon sau *Scri-*

Scanned with OKEN Scanner

Asistăm la procesul de inventare a unei noi critici, a unei noi scrieri critice, care-şi produce obiectul pe măsură ce se produce pe sine, dar, lucru şi mai important încă, asistăm la procesul de inventare a unei noi scrieri (pur şi simplu) care a integrat funcţia critică, desfiinţînd limitele dintre text şi metatext, ceea ce explică posibilitatea transplantării metatextului (fragmentul de eseu) în textul literar (ciclul romanesc *În căutarea timpului pierdut*). Această alunecare a metatextului în text, a textului în metatext, pînă la coincidenţa celor două planuri în planul unic al unui Text referenţial şi autoreferenţial totodată, poate fi lesne observată dacă punem faţă în faţă cele mai semnificative (din acest punct de vedere) eseuri cu numeroasele pagini „teoretice" din *Timpul regăsit*.

Eseurile sînt metatexte în raport cu *alte* texte, dar şi în raport cu *ele însele*, metatextualitatea lor fiind astfel imanentă în acelaşi mod în care imanentă este metatextualitatea romanelor proustiene. Construite „în abis", ca şi *În căutarea timpului pierdut*, eseurile vorbesc despre ele însele, se autodescriu în modul lor de funcţionare, dar, făcînd aceasta, vorbesc totodată în chip imanent, adică prin însuşi modul cum sînt structurate şi funcţionează, despre modul cum este structurat şi funcţionează obiectul lor. Am putea spune, după modelul cunoscutelor formule: „poem al poemului", „roman al romanului" etc., formule care exprimă într-o manieră mai accesibilă statutul unor scrieri cu funcţie critică imanentă (care se manifestă deci ca tot atîtea poetici imanente), că eseul proustian este un „eseu al eseului", dar aceasta prin simularea însăşi a structurilor (şi a modului lor de a funcţiona) obiectului artistic însuşi asupra căruia eseul se aplică, roman, tablou, simfonie, catedrală.

De fapt, indiferent de natura (literatură, pictură, muzică, arhitectură) sau de identitatea concretă a acestui obiect artistic — *Memoriile* lui Saint-Simon sau *Scri-*

Scanned with OKEN Scanner

sorile doamnei de Sévigné, romanele lui Stendhal sau cele ale lui Flaubert, pînzele lui Rembrandt, Chardin, Gustave Moreau sau Claude Monet, muzica lui Saint-Saëns sau cea a lui Reynaldo Hahn, catedrala din Lisieux sau turlele clopotniței din Caen, el este, în viziunea lui Proust, invariabil unul singur, cel pe care scriitorul însuși îl construiește prin mijlocirea unei lecturi intertextuale, cea la care îl constrînge grila de lectură oferită de propria-i operă.

Altfel spus, orice analiză este în același timp și analiză a ciclului *În căutarea timpului pierdut*. Sau, mai bine zis, orice analiză a operelor celorlalți artiști este *în primul rînd* analiză a ciclului *În căutarea timpului pierdut*, în sensul că sursa criteriilor poeticii cu care operează Proust în comentarea celorlalte creații rămîne tiparul poetic, pe care, paralel, el îl elaborează, scriindu-și romanele. De o atare procedură Proust însuși este doar în parte conștient, fapt pe care se și întemeiază autenticitatea ei, recurența modelului de lectură aplicat neținînd de reluarea lui mecanică, ci de comanda cea mai intimă, cea mai imperioasă, mereu reînnoită, a unei faceri artistice (poietici) proprii.

Cînd interpretează, în eseuri, o operă de pictură, el procedează în același mod în care procedase în ciclul *În căutarea timpului pierdut* cu pictura personajului inventat de el, Elstir: presupunînd un strict raport de omologie între pictură și romanul său, un strict izomorfism de structură între cele două „texte", printr-un comentariu bivalent, ce operează cu aceeași pertinență în plan pictural și în plan literar. Procesul acesta de subsumare a unor poetici (și poietici) particulare unei poetici (și poietici) supraordonatoare este atît de avansat încît, într-un comentariu la *Scrisorile* doamnei de Sévigné (nu din vreun eseu, așa cum ne-am putea aștepta, ci din *Timpul regăsit*) apare, în chipul cel mai firesc, dubla referire la romanul lui Dostoievski și la pictura fictivului Elstir: „Ca Elstir, ca Dostoievski, în

Scanned with OKEN Scanner

loc să ne prezinte lucrurile în ordinea logică, adică începînd cu cauza lor, ea ne arată mai întîi efectul, iluzia aparentă", „ea ne prezintă lucrurile în ordinea percepţiilor noastre, în loc să ni le explice prin cauzele lor." Comentariu foarte adecvat, după cum se poate uşor vedea, şi romanului lui Proust, care, el însuşi, pentru prima oară în istoria acestui gen, înlocuind structurile romanului de tip balzacian prin altele noi, ne arată lumea aşa cum este ea văzută de o conştiinţă concretă, înainte ca perceperea realului să fie ordonată conform unei logici a intelectului, abstractă.

Rezultatele acestui mod de a face critică sînt extrem de importante: prin această sistematică asumare a rolului de „precursor" în raport cu clasicii pe care-i analizează, Proust ajunge să înnoiască radical interpretarea acestora, care devin, astfel, contemporanii săi întru modernitate. Următorul pasaj din eseul *În legătură cu „stilul" lui Flaubert*, ca şi cel citat mai sus cu privire la doamna de Sévigné, realizează în chip spectaculos această performanţă a analizei devenită totodată autoanaliză: „...în *Educaţia sentimentală* [a se citi însă şi: în *În căutarea timpului pierdut* — n.ns.] revoluţia s-a săvîrşit; ceea ce pînă la Flaubert [a se citi şi: Proust — n.ns.] era acţiune devine impresie. Lucrurile sînt tot atît de vii cît şi oamenii, căci raţionamentul este cel care, ulterior, atribuie tuturor fenomenelor vizuale cauze exterioare, dar în impresia primă pe care o avem această cauză primă nu este implicată". „În general, marii scriitori care nu ştiu să scrie [*întocmai ca şi marii pictori care nu ştiu să deseneze* — subl.ns.] în realitate nu au făcut decît să renunţe la «virtuozitatea» lor, la «facilitatea» lor înnăscută, treptat, spre a crea, pentru o viziune nouă, expresii ce încearcă, treptat, să se adapteze la ea" (observaţie ce comunică o experienţă poietică foarte apropiată de cea comunicată de Mallarmé şi de cea descrisă de Blanchot — n.ns.). „Nu voi osteni să observ meritele, astăzi atît de contestate, ale lui Flaubert. Unul dintre

Scanned with OKEN Scanner

cele care mă impresionează cel mai mult, *pentru că aflu în el rezultatul unor modeste căutări pe care le-am întreprins eu însumi* [subl.ns.], este acela că el ştie să comunice cu măiestrie impresia existenţei Timpului. După părerea mea, lucrul cel mai frumos din *Educaţia sentimentală* nu este o frază ci un spaţiu alb." Urmează cunoscutul citat din *Educaţia sentimentală*, după care: „Aici un «spaţiu alb», un enorm «spaţiu alb» şi, fără nici cea mai mică tranziţie, dintr-o dată măsura timpului devine în loc de un sfert de oră, mai mulţi ani, mai multe decenii", printr-o „extraordinară schimbare de viteză, cu nimic pregătită de scriitor". „Fără îndoială, continuă Flaubert, în Balzac întîlnim adeseori: «În 1817 familia Séchard era» etc. Dar la el aceste schimbări de timp au un caracter activ sau documentar. Flaubert este primul care le curăţă de anecdotele parazite şi de zgura povestirii. El este primul ce le face *muzicale*"[2] (subl.ns.). Chateaubriand şi Nerval sînt pentru prima oară citiţi altfel, datorită acestui *nou mod de lectură pe care am numi-o sinestezică:* „Deschideţi *Amintirile de dincolo de mormînt* sau *Fiicele focului* de Gérard de Nerval. Veţi vedea că cei doi mari scriitori pe care îndeobşte — mai ales pe cel de-al doilea — ne complacem să-i sărăcim printr-o interpretare pur formală, au cunoscut în mod desăvîrşit acest procedeu al unei tranziţii brusce. Cînd Chateaubriand se află, dacă îmi amintesc bine, la Montboissier, el aude deodată cîntînd un sturz. Şi acest cînt, pe care îl auzea adeseori în tinereţea sa, îl face pe dată să se întoarcă la Combourg, îl îndeamnă să schimbe, şi să-l silească şi pe cititor să schimbe odată cu el, timpul şi locul. Tot astfel prima parte din *Sylvie* se petrece în faţa unei scene şi descrie iubirea lui Gérard de Nerval pentru

---

[2] *A propos du „style" de Flaubert* (pp. 586—600, *passim*) în *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, Paris, Gallimard, 1971, Col. „Bibliothèque de la Pléiade".

o actriță. Deodată privirea-i cade pe un anunț: «Mîine arcașii din Loisy» etc. Aceste cuvinte evocă o amintire, sau mai curînd două iubiri din copilăria lui: pe dată locul unde se petrece acțiunea nuvelei se schimbă. Acest fenomen al memoriei i-a slujit drept tranziție lui Nerval, acestui mare geniu ale cărui opere, în marea lor majoritate, *ar putea fi intitulate așa cum îmi intitulasem mai întîi una din operele mele* [subl.ns.]: *Intermitențele inimii*".

Edificiul poeticii proustiene se sprijină pe temelia unei practici de lectură care participă la scrierea însăși a operei: „Atîta vreme cît lectura este pentru noi acel îndemn ale cărui chei magice ne deschid în adîncurile noastre poarta unor lăcașuri unde altfel n-am fi știut să pătrundem, rolul ei în viața noastră este salutar. El devine, dimpotrivă, primejdios, cînd, în loc să ne trezească la viața personală a spiritului, lectura tinde să i se substituie, cînd adevărul nu ne mai apare ca un ideal pe care nu-l putem realiza decît prin progresul intim al minții noastre și prin strădania inimii noastre, ci ca un lucru material, depus între foile cărților precum o miere gata preparată de ceilalți și pe care nu trebuie decît să ne ostenim să o luăm de pe rafturile bibliotecilor și să o degustăm apoi, pasiv, într-o desăvîrșită tihnă a trupului și a cugetului."

E lectura ce respinge orice model aprioric, deși, în căutarea ei, regăsește, dincolo de fenomenalitatea artistică cea mai diversă, monoton, neostenit, unul și același model: textul proustian.

Scanned with OKEN Scanner

O PICTURĂ „LITERARĂ"?

Formula cea mai constantă care domină receptarea picturii lui Poussin, încă din timpul vieţii acestuia şi pînă astăzi, este cea a „intelectualităţii" artei sale, formulă sub care se ascund însă, în funcţie de momentul receptării şi de perspectiva estetică adoptată, conţinuturi nuanţate diferit, sau chiar opuse, conţinuturi ce comportă evaluări ale operei oscilînd între admiraţia exaltată, admiraţia plină de rezervă, oarecum înstrăinată, admiraţie totuşi, dar în numele unor valori „tradiţionale" socotite a fi depăşite prin arta ultimelor două secole, şi, în sfîrşit, negare chiar (e drept, cu decenţă mascată), scoaterea unei opere din circuitul viu al valorilor fiind tot o formă, insidioasă, de a o contesta.

Prima atitudine — admiraţia exaltată, justificată în acelaşi timp printr-un discurs estetic mai mult sau mai puţin sistematic — poate fi întîlnită încă la contemporanii lui Poussin, care îi validează arta prin raportare la canoanele esteticii clasice (în sensul riguros al cuvîntului) dar şi la unii mari moderni (un Delacroix, un Cézanne care voia să „lucreze după natură în stilul lui Poussin"): aceştia din urmă proiectează asupra operei pictorului grila de lectură oferită de propria lor operă pe cale de a se face şi, reclamîndu-se astfel de la el ca de la un precursor, devin, prin chiar dialectica acestui joc al intertextualităţii, la rîndul lor, „precursori" ai unui Poussin redescoperit, de fapt realizat în una din virtualităţile operei sale, prin noua „lectură" pe care ne-o propun.

Scanned with OKEN Scanner

Acești mari moderni (pictori, dar și scriitori: Baudelaire, Gide) construiesc un nou model Poussin, asumîndu-l ca paradigmă a artistului novator, artist care-și inventează cu luciditate și știință „metoda", explorînd resursele artei prin re-cunoașterea și dezvoltarea legilor ei specifice (Valéry, în a sa *Introducere la metoda lui Leonardo da Vinci*, propune un model analog, cu aceeași funcționalitate pe planul general al artisticului).

În eseul de față vom încerca susținerea unui asemenea punct de vedere cu privire la opera lui Poussin — doar sugerat sau afirmat apodictic de către cei ce l-au adoptat pînă acum —, și aceasta în funcție de criteriile propuse de o poietică (= știința despre activitatea specifică prin care este instaurată opera, despre „raportul dinamic care îl unește pe artist cu opera sa pe cale de a se face", nu cu opera ca „proiect", nici cu opera ca produs finit, știința despre „etapele traseului dintre geneză și structură"[1]) și de o poetică (= știința despre alcătuirea „sintactică" a operei ca atare, considerată în materialitatea ei neutră[2]) *generale* (adică avînd valabilitate pentru toate artele), văzute în relație imediată și dialectică cu domeniul *particular* al unei poietici și

---

[1] Cf. *Recherches poïétiques* I, II, Klincksieck, 1975, 1976, volume colective ale „Grupului de Cercetări estetice al C.N.S.R." (sub direcția lui René Passeron); J.-J. Nattiez, *Pour une définition de la sémiologie*, în „Langages", sept. 1975.

[2] „Neutralitate" ca sumă de virtualități ale operei, dată ca atare doar strict metodologic, căci relația operă/cititor cade în mod necesar sub o incidență „pragmatică": aceasta condiționează „lectura" în funcție de multipli factori concret psihologici, sociali etc. Opera e totdeauna opera ca produs ce este consumat, ea „realizîndu-se în lume și pentru lume" (Blanchot). Este evident că acest punct de vedere pragmatic, al condiționării lecturii de către o complexitate de factori individuali și sociali ce se înscriu într-un spațiu istoric determinat, este și cel care face posibil demersul nostru: numai în funcție de el pluralitatea „lecturilor" operei lui Poussin, printre care și propria noastră lectură, capătă validitate.

Cu privire la relația creator/operă/cititor am adoptat esențialul tezei lui Valéry din *Introduction à la poétique* (Gallimard, 1938).

Scanned with OKEN Scanner

al unei poetici picturale. Pe acestea din urmă le vom defini extrapolînd o cunoaştere luată din domeniul poieticii şi poeticii literare[3], demers pe care-l considerăm îndreptăţit pentru următoarele raţiuni: ambele sînt cazuri (manifestări) particulare (pictură, literatură) ale domeniului general al artisticului; pictura lui Poussin este desemnată ca „literară", pusă în relaţie cu literatura deci (pe un alt plan însă decît o vom pune noi, şi anume pe un plan în care, chiar dacă nu totdeauna în mod explicit, raportarea la literatură înseamnă contestare a picturalităţii) de către toţi exegeţii pictorului, începînd cu biografii şi esteticienii contemporani lui[4]; poietica şi poetica literare sînt în momentul de faţă, în raport cu poietica şi poetica altor domenii ale artisticului (pictură, sculptură, muzică, arhitectură, dans etc.), cele mai elaborate teoretic.

Formula privitoare la caracterul intelectual al operei lui Poussin este asociată cu alte două: una priveşte clasicismul (raţionalismul, cartezianismul) artei sale, cealaltă natura ei prin excelenţă franceză, în virtutea tradiţionalei asimilări a specificului spiritualităţii franceze cu una din manifestările lui concrete, cea care triumfă prin filosofia, literatura şi artele plastice din „Secolul de aur". Produs major al secolului clasic francez, opera

---

[3] Cf. René Passeron (sub conducerea lui), *Recherches poïétiques* I, *ed. cit.*, p. 10: „Dilatînd un concept pe care Valéry îl limita la artele literare, aceste studii îşi propun să analizeze demersurile prin care este instaurată opera de artă [. . .]; în sfîrşit, să încerce a găsi, printr-o metodologie comparativă, raporturile ce pot exista, de la o artă la o alta, între asemenea traseuri" (n.ns.: cele dintre „geneza şi structura" operei). Conform proiectului anunţat în introducere, în cele două volume sînt abordate aproape toate domeniile particulare ale artisticului, inclusiv cel pictural.

[4] Cf. Félibien, *op. cit.*: „Cum poezia şi pictura au multe raporturi între ele, cavalerul Marino îl judecă fără greutate pe Poussin prin mijlocirea operelor acestuia, dîndu-şi seama că talentul lui era cu mult mai presus de cel al celorlalţi pictori" (p. 22). „Vedem totuşi în compoziţia tablourilor sale că, după exemplul savanţilor oratori" etc. (p. 204).

Scanned with OKEN Scanner

lui Poussin devine astfel paradigmă a picturii franceze în general. Poussin este „l'honneur des Français en sa profession" (Roland Fréart de Chambray). El „este şi rămîne cel mai conştient dintre pictori, fiind prin aceasta şi cel mai francez" (Gide). Mai mult chiar: el „simbolizează Franţa" însăşi (André Lhote), socotită a fi, în virtutea unui clişeu[5] pe care nici măcar ultima sută de ani de artă franceză modernă nu pare a-l fi zdruncinat, patria însăşi a raţionalismului.

Apare cu mare frecvenţă în aceleaşi contexte şi trimiterea la caracterul erudit al operei lui Poussin, erudiţie cu precădere literar-istorică şi arheologică (predilecţia pictorului pentru sculptura antică, pentru străvechile „pietre" din Roma: iată unul din clişeele cel mai bine reprezentate), remarcată încă din primele texte ce-i sînt consacrate: „Lucru foarte important, este capabil, *datorită erudiţiei sale literare* [subl.ns.], să-şi închipuie orice istorie, fabulă sau poezie, şi să o exprime apoi în chip fericit cu penelul"[6].

Arta lui Poussin este elogiată în asemenea texte contemporane tocmai ca rezultat al unei „ştiinţe", al unui

---

[5] Cf. şi Louis Hourticq, *La Jeunesse de Poussin*, Paris, Librairie Hachette, 1937, p. V: „nu se află pictor mai francez"; *ibidem*, p. VIII: „cel mai francez dintre pictori".

[6] Giulio Mancini, *Considerazioni sulla Pittura*, ms. publicat de Adrianna Marucchi şi Luigi Salerno, 2. vol., Roma, Acad. Naz. dei Lincei, 1956—57, *apud* Charles Sterling, *Biographie*, în *Musée du Louvre — Exposition Nicolas Poussin*, seconde édition corrigée, Edition des Musées nationaux, mai-iulie 1960, p. 220. Textul lui Mancini (1588—1630) este de un interes deosebit pentru cunoaşterea debutului roman al lui Poussin, fiind redactat între 1627—1628.

Un alt biograf, Giovanni Bellori (1615?—1696), erudit care de asemenea l-a cunoscut pe Poussin personal, mai ales după întoarcerea acestuia de la Paris, observă şi el că pictorul „citise tot felul de lucruri, nu numai istorii şi fabule, nu numai cărţi de erudiţie — în privinţa aceasta îi întrecea pe toţi — ci şi cărţi despre celelalte arte liberale şi de filosofie" (*Le Vite de'Pittori, Scultori et arhitetti moderni*, Roma, 1672, *apud* Charles Sterling, *ibidem*).

„studiu“[7] sistematic şi erudit, ca rezultat al unei activităţi inteligente[8] care ajunge la propria-i înţelegere, adică la cunoaşterea propriilor ei legi: conotaţiile tuturor termenilor prin care este insistent numit caracterul „intelectual“ al picturii lui Poussin sînt aici — în conformitate cu anumite presupoziţii evidente, cele ale esteticii clasice — marcat pozitive: între această activitate artistică de tip „intelectual“, „raţional“, şi excelenţa produsului ei există o relaţie de la cauză la efect.

Cînd Bernini exclamă în faţa unui tablou de Poussin[9], arătîndu-şi fruntea: „E un pittore che lavora di là“, înţelesul cuvintelor sale e altul (presupoziţia fiind acum una opusă, cea oferită de estetica barocă): desemnată tot ca „intelectuală“, arta lui Poussin e pusă sub semnul unei suspiciuni, suspiciune ce se va agrava tot mai mult, paralel, în secolul XIX deja, cu afirmarea unui mod nou de receptare a picturii lui Poussin, în care, în funcţie

---

[7] „Fiecare zi era pentru el o zi de studiu ...“ „Studia ori unde s-ar fi aflat“ (Félibien, *op. cit.*, p. 28). „...se mai apucă încă, pentru a deveni priceput atît în practica artei sale cît şi în teorie, să studieze geometria, şi mai cu seamă optica, ştiinţă care în pictură este precum un instrument necesar şi favorabil redresării simţurilor, şi care le împiedică să se înşele, din slăbiciune sau altminteri, şi să ia uneori falsele aparenţe drept adevăruri solide“ (*ibidem*, p. 30).

Mărturiile extrem de numeroase despre erudiţia lui Poussin, *asemuită adeseori cu cea a lui Leonardo da Vinci*, au avut contribuţia lor însemnată la punerea în circulaţie a clişeului privitor la intelectualitatea artei pictorului francez. Totodată ele sînt deschideri către o nouă interpretare, care, văzînd în Poussin un antiimpresionist *avant la lettre*, poate să-l instituie drept precursor al lui Cézanne („Vreau să lucrez după natură în stilul lui Poussin“).

[8] „Vorbea adeseori despre artă, şi în chip atît de limpede, încît nu numai pictorii, ci şi toţi bărbaţii cultivaţi veneau să afle din gura lui cele mai înalte semnificaţii ale picturii“. „Era înzestrat cu cele trei mari daruri ale inteligenţei, avînd o minte pătrunzătoare, iscusită în a alege bine şi în stare să memorizeze repede orice. Strălucita lui ştiinţă va dăinui atîta vreme cît va exista studiul picturii ...“ (Giovanni Bellori, *ibidem*).

[9] *Cenuşa lui Focion.*

de noi presupoziţii, acesta devine marele precursor al principalelor direcţii din pictura franceză modernă. În acest spirit nou, care acordă o mare importanţă acţiunii novatoare a artistului, Delacroix poate să spună fără a ne mai surprinde: „Poussin este unul dintre cei mai îndrăzneţi novatori din întreaga istorie a picturii", pentru că, „sosit în mijlocul unor şcoli manieriste, care preferau meseria părţii intelectuale a artei, el a rupt cu toată acea falsitate"[10]. Aceste cuvinte, prin care „partea intelectuală a artei" e repusă în toate drepturile ei (prin opoziţie cu partea de „meserie", adică de tehnică artistică preluată după reţetă; vom vedea că în alte contexte termenul de „intelectualitate" a artei este definit prin opoziţie cu cel de „improvizaţie", „lirism", „spontaneitate", „inspiraţie-nemijlocită-după-natură") sînt, în subtextul lor, şi o replică în marea polemică, deschisă încă din secolul XVII: „cearta" dintre rubensişti, partizani ai culorii, şi poussinişti, partizani ai desenului.

O „pictură literară", o „pictură intelectuală": aceste clişee, care pot fi întîlnite astăzi în orice studiu despre Poussin[11], şi-au pierdut, prin chiar utilizarea lor înde-

---

[10] Eugène Delacroix, *Essai sur le Poussin*, „Le Moniteur", iunie-iulie 1853, *apud* André Gide, *L'Enseignement de Poussin*, în *Poussin*, Édition au Divan, sous la direction d'Anna Marsan, p. 7.

[11] Iată cîteva dintre variantele sub care circulă:

„Poussin nu compunea decît tablouri de cabinet, cu o *artă intelectuală*, în care desenul era stăpîn şi culoarea slugă. (...). Arta lui nu e populară. *Nici un pictor n-a fost mai intelectual* decît autodidactul acesta" (Luc Benoist, *Secolul al XVII-lea în Franţa*, în *Istoria ilustrată* a picturii, trad. de Sorin Mărculescu, ed. III-a, Bucureşti, Editura Meridiane, 1973, p. 190). Sau: „Căutările sale pasionate şi *demersul său intelectual* erau atît de lente încît puţini dintre contemporanii săi puteau să-l urmeze" (Pierre Maurois, *Poussin*, Paris, Les Éditions Braun & Cie, 1950, Col. „Les Maîtres", p. 3).

Sau: *„tendinţele intelectualiste ale lui Poussin"* (Erwin Panofsky, *L'Oeuvre d'art et ses significations. Essais sur les „arts visuels"*) studiul *Deux exemples d'enquête iconologique*, Paris, Édi-

lungată, orice înţeles, orice eficacitate de comunicare (în afară de aceea de a conota cel mai adeseori negativ). Pe de altă parte, ele nu pot fi pur şi simplu ocolite sau înlăturate, fiind martorii şi depozitarii unor moduri succesive de receptare, formula cea mai economică, cea mai cristalizată, prin care generaţii succesive şi-au precizat reacţiile faţă de opera lui Poussin. O experienţă practică arată că aceste locuri comune îşi au utilitatea lor, funcţionalitatea lor euristică: însăşi inerţia lor, însuşi balastul pe care par a-l reprezenta obligă, la anumite răstimpuri (reglate de înseşi modificările suferite de cunoaşterea pe care o are arta despre sine), la revitalizarea lor, la reorganizarea adevărului, cîndva de ele comunicat, dintr-o nouă perspectivă, care va dezautomatiza, va debloca raportul dintre ele şi subiectul cunoscător.

După ce am identificat locul comun central care circulă cu privire la pictura lui Poussin, vom încerca în cele ce urmează să-l explicităm, adică să-l re-investim cu un conţinut, cu o plenitudine semnificativă, din perspectiva reflecţiei actuale asupra artei. Vom încerca să arătăm că există posibilitatea de a face o nouă „lectură" a operei lui Poussin în funcţie de noi parametri, deduşi din poeticile moderne, din anumite omologii hotărîtoare dintre un model poietic şi poetic Poussin şi modelul poietic şi poetic oferit de seria tipologică a

---

tions Gallimard, 1969, p. 294, trad. de Marthe şi Bernard Teyssèdre după versiunea engleză din 1955). Sublinierile ne aparţin.

Luc Benoist (*op. cit.*, p. 191) îşi mărturiseşte de altfel interesul pentru operele *mai puţin gîndite* ale lui Poussin: „Desigur nu poţi rămîne nesimţitor la perfecta euritmie a unor compoziţii ca *Împărăţia Florei* (Dresda), *Moise salvat din apă*, *Păstorii din Arcadia*, *Eliezer şi Reveca* (Luvru) sau *Inspiraţia poetului* (Luvru), unde limbajul formelor se însoţeşte cu cel al gîndirii. Dar le putem prefera pînzele în care se mărturiseşte un sentiment juvenil al frumuseţii nude, ca *Bacanalele* sau *Nimfă purtată de un satir* (Kassel) şi îndeosebi peisajele sale. Căci dacă figura umană o desena inspirîndu-se din Antichitate, natura o vizita la ea acasă".

Scanned with OKEN Scanner

poeților moderni „intelectuali", ca Mallarmé sau Valéry. Tentativa noastră e de aceeași natură cu cea din *Introducere la metoda lui Leonardo da Vinci*, și s-ar putea vedea în ea o *Introducere la metoda lui Nicolas Poussin*.

Nu negăm că pot fi stabilite analogii și omologii între pictura lui Poussin și o serie literară sincronă ei, cea a literaturii clasice franceze din secolul al XVII-lea. Pînă în prezent s-a insistat pe această linie. Riscul acestei proceduri este însă unul mare: ea ocultează picturalitatea operei lui Poussin printr-o interpretare ce tinde să absolutizeze dimensiunea psihologică și narativă a acesteia. Corelarea este făcută mai ales cu tragedia clasică franceză, de obicei cu cea a lui Corneille. Félibien este unul dintre primii esteticieni care propun această grilă de lectură: „Cunoștea arta poetică, compunîndu-și opera [comentatorul se referă aici la tabloul *Israeliții culegînd mana cerească* — n.ns.] după regulile ce trebuie respectate într-o piesă de teatru. Căci pentru a picta în chip desăvîrșit acea întîmplare (*histoire*) „avea nevoie de părțile trebuitoare unui poem, spre a face trecerea de la nenorocire la fericire. Vedea că acele grupuri de oameni ce săvîrșesc diferite acțiuni sînt ca tot atîtea episoade care slujesc a exprima ceea ce numim îndeobște *peripeții*"[12] (subl. în text).

Această lectură, care interpretează pictura lui Poussin în termeni de „episoade", de „peripeții" surprinse în *succesiunea* lor, ignoră un lucru esențial: arta pictorului Poussin constă tocmai în aceea că, deși comunică o „întîmplare", o face într-un mod specific plastic, modificînd, modelînd suita de evenimente ale povestirii în funcție de euritmii compoziționale care-l duc în direcția lor specifică, impunîndu-i propriile lor exigențe specifice. Nu „peripeția", „subiectul", „narațiunea", ci un

[12] Félibien, *op. cit.*, p. 186. Modelul urmat în această privință este, după același autor, Rafael: „... astfel încît în felul său de a istorisi *[historier]*, de a exprima lucrurile, părea încă de pe atunci că învățase la școala lui Rafael" (*Ibidem*, p. 19).

echilibru al amplasării formelor în spaţiul pictural, echilibru ascultînd de un joc al simetriilor şi disimetriilor savant calculate, prevalează în tablourile lui Poussin pentru un ochi care ştie *să vadă*, adică sensibil la plasticitate şi capabil să-şi suspende precondiţionările livreşti. Publicul modern, şi ne referim la cel ce posedă o anumită cultură, are, în această privinţă, un mare avantaj faţă de cel contemporan lui Poussin: mai puţin cunoscător de istorie veche şi mitologie şi, în consecinţă, aproape inapt de a descifra în pictura lui Poussin naraţiuni, el este în schimb, tocmai datorită acestei ignoranţe, mai capabil să-i sesizeze euritmiile. Pentru un subiect cunoscător de pictură modernă, dar aflat în afara precondiţionărilor livreşti create de o cultură clasică, pictura lui Poussin — această experienţă de sociologie a picturii poate fi uşor făcută — este *construcţie riguros ritmată*. Ca naraţiune ea nici nu există pentru el.

Personajele sînt situate la o depărtare medie, la jumătate distanţă parcă între linia orizontului şi cel ce priveşte, ceea ce creează iluzia că s-ar afla pe o *scenă*. În spaţiul degajat al acesteia, grupurile de figuri se organizează conform unor linii de forţă armonice simplificatoare. Demersul lui Poussin în raport cu pictura barocă a epocii (racursiuri violente, contraste puternice de lumină şi umbră, atitudini contorsionate, nefireşti, spaţiu pictural invadat de o magmă colcăitoare de forme ce ies parcă din tablou prin efecte de prim plan, compoziţia disimetrică, în diagonală, contribuind la aceeaşi dezechilibrare a spaţiului pictural, resorbit parcă undeva, dincolo de ramă, printr-o paradoxală mişcare de „vîrtej încremenit“[13] tipică pentru maniera barocă, indiferent de domeniul artistic unde se manifestă) este *omologabil* — a pune astfel problema înseamnă însă

---

13 *Vertige fixé* este titlul unui studiu în care Gérard Genette analizează caracterul baroc al artei lui Alain Robbe-Grillet (în *Figures I*, Paris, Seuil, 1966).

Scanned with OKEN Scanner

a-l menţine în sfera picturalului — cu cel al marilor poeţi tragici francezi din secolul XVII[14] în raport cu tragedia barocă din secolul XVI: compoziţie simplificată, echilibrată, ordonată în funcţie de un centru stabil, respectarea regulilor de „vraisemblance" şi de „bienséance", totul în numele unui principiu al raţionalului şi al dreptei măsuri[15]. Analogia poate fi dusă şi mai departe: ca şi la Corneille, există în arta lui Poussin o evoluţie de la o primă perioadă încă barocă, sau, mai bine zis, în care elemente baroce coexistă cu elemente clasice, către perioada de triumf al unei arte clasice, constituită prin opoziţie cu prima.

Verosimilul (*la vraisemblance*), concept central al doctrinei clasice, apare în pictura sa la diferite nivele: la nivelul subiectului (controlat de tradiţie, care cere ca acesta să fie „nobil" şi acceptă intervenţia miraculosului), al reprezentării costumelor, armelor şi cadrului (arhitectonic sau peisagistic) — în cîteva scrisori Poussin insistă asupra necesităţii de a respecta culoarea locală —, al expresiei sau atitudinii personajelor (care trebuie să fie firești şi adecvate sentimentelor pe care le manifestă şi reflecţiei şi sentimentelor pe care vor să le suscite[16]),

---

[14] Louis Hourticq, în *La jeunesse de Poussin, ed. cit.*, propune analogia cu Malherbe (sub raportul efortului de simplificare, de epurare) şi cu Corneille.

[15] „Ştia că miraculosul îi este tot atît de propriu picturii cît şi poeziei [din nou este stabilită relaţia pictural/literar — n.ns.], dar ştia totodată şi că orice lucru trebuie să pară verosimil" (Félibien, *op. cit.*, p. 124); „...nu afli în operele lui nici încîlceală, nici dezordine, nici vreun lucru de prisos. Acele racursiuri neplăcute, acele atitudini contrastante şi acţiuni nefireşti, şi adeseori ridicole, căutate de unii pictori, şi atît de iubite de ei, pentru că dau, spun ei, mai multă viaţă şi mişcare personajelor, nu pot fi întîlnite în tablourile lui Poussin: totul pare aici firesc, uşor, comod şi plăcut; fiecare personaj face ceea ce trebuie să facă, cu graţie şi după cuviinţă" (*ibidem*, p. 204).

[16] Preocuparea lui Poussin pentru expresia figurii şi efectele picturii sale în plan didactic-moral a alimentat o întreagă direcţie critică de orientare psihologizantă.

Scanned with OKEN Scanner

dar şi la nivelul cu adevărat specific al construcţiei compoziţionale şi al culorii. La acest ultim nivel trebuie în primul rînd căutat clasicismul lui Poussin, şi abia în al doilea rînd în manifestările lui de suprafaţă, cele care au putut fi cu uşurinţă preluate de epigoni, devenind simple reţete. Aici apare dealtfel în mod spectaculos şi opoziţia raţiune/senzaţie (= impresie vizuală imediată[17]) care, încă din textele primilor exegeţi, devine omologabilă cu opoziţia desen/culoare. Un cunoscut text din Félibien o spune în chip limpede, stabilind totodată principalele caracteristici ale unei arte picturale clasice: „Italienii înşişi l-au recunoscut drept un adevărat Rafael al francezilor. Şi e drept că nici Franţa şi nici Italia n-au avut alţi pictori mai savanţi decît aceştia. Semănau mult în ceea ce priveşte măreţia concepţiei, alegerea unor subiecte nobile şi înalte, bunul gust al desenului, frumoasa şi fireasca aşezare a personajelor, ca şi în privinţa exprimării puternice şi vii a tuturor sentimentelor. *Amîndoi s-au preocupat mai mult de formă decît de culoare, şi au vrut nu doar să mulţumească vederea, ci să impresioneze spiritul şi raţiunea*"[18] (subl.ns.).

Verosimilul nu înseamnă *imitaţie* imediată (dacă o asemenea imitaţie există în artă — lucru cu totul discutabil — ea se realizează prin reprezentarea „naturalistă", în „trompe-l'oeil") ci imitaţie raţional mediată

---

[17] „Dar doctrina şi judecata sa se vădesc vrednice de admiraţie cînd priveşti carnaţia şi culorile tuturor personajelor sale. Ştia în ce fel trebuiesc pictate corpurile ce se află în plină cîmpie şi cele ce se află într-un loc închis, precum şi că există o diferenţă între o figură văzută de departe şi una văzută din apropiere. Cîţiva pictori s-au bucurat de succes tocmai pentru că, neascultînd de această cerinţă, au înfăţişat carnaţii proaspete şi strălucitoare. Şi-au pictat personajele ca şi cum le-ar fi văzut din apropiere, înfrumuseţîndu-le prin culori mai vii şi mai puţin stinse decît pot să aibă cînd se află la o distanţă mai mare: au *preferat să satisfacă ochii şi nu raţiunea*" (subl. ns.) (Félibien, *op. cit.*, p. 148).

[18] Félibien, *op. cit.*, p. 198.

Scanned with OKEN Scanner

(filtrată prin „conștiința conștientă" așa cum o definește Valéry, adică raportată la un set de reguli stabilite printr-o convenție specific artistică, și cărora creatorul li se conformează, lucrînd totodată împotriva lor, întru modificarea lor, întru inventarea unor reguli noi). Poussin spune despre Caravaggio că „a venit pe lume spre a distruge pictura"[19] tocmai pentru că, înțelegînd adevărul imitației într-un fel opus, pictorul francez nu se lăsa, asemenea celui italian, „în voia adevărului unei naturi *așa cum îi apărea ea vederii*" (subl. în text), ci „căuta ca subiectele sale să fie nobile"[20]. De fapt opoziția continuă să rămînă cea dintre un vizual imediat (o imitație imediată, sau, mai bine zis, care are iluzia imediatității sale) și un vizual esențializat, mediat prin activitatea conștiinței artistice reflexive[21]. Mediatizarea

---

[19] *Ibidem*, p. 257. În 1624, cînd Poussin vine la Roma, școala de pictură italiană este în plină decadență. Caravaggio murise în 1610, un an după Annibale Carracci, fondatorul (1585) faimoasei școli de pictură din Bolonia, unde urmau să se formeze o seamă de mari pictori europeni din secolul XVII. Cei doi maeștri, care lucraseră la început împreună, deveniseră promotorii a două orientări estetice divergente, ambele constituite ca reacții împotriva manierismului din secolul XVI: Annibale Carracci, strălucit decorator al galeriei Farnese, profesa, dimpreună cu fratele și colaboratorul său Agostino, o întoarcere la culorile clare specifice frescei, mai conforme cu exigențele unei arte ce urma a împodobi palatele aristocrației italiene. Modelul lor: Loggiile Vaticanului pictate de Rafael. Caravaggio, în schimb, recomanda, în spiritul Reformei, întoarcerea la natură, la realitățile ei cele mai umile, tratate dramatic prin folosirea unor violente contraste de umbră și lumină. În descendența sa se vor număra pictori străluciți ca Georges de La Tour, Rembrandt, Velásquez, dar compatrioții săi vor continua să prefere o artă a frescei. Ca și ei, Poussin își va concepe arta în spirit carraccian.

[20] *Ibidem*, p. 258.

[21] „S-a mai apucat, pentru a deveni tot atît de priceput în practicarea artei sale pe cît era în teoria ei, să studieze geometria, și cu deosebire optica; aceasta, în pictură, este precum un instrument necesar și capabil să îndrepte simțurile, și să le împiedice să se înșele, din slăbiciune, sau din altă pricină, *luînd uneori niște aparențe mincinoase drept adevăruri solide*" (subl. ns.) (Félibien,

aceasta se realizează la Poussin într-un chip foarte complex, prin studiul proporţiilor statuilor şi basoreliefurilor antice (care fuseseră ele însele mai imediat imitatoare ale naturii), prin utilizarea unor mici modele de ceară manipulate în vederea stabilirii locului personajelor în spaţiul compoziţional precum şi al studierii efectelor de lumină şi culoare în funcţie de un ansamblu, şi, în sfîrşit, dar nu în ultimul rînd — aşa cum atestă nu numai mărturiile contemporanilor ci, lucru cu adevărat important, tablourile însele —, prin observarea directă, continuă, atentă, minuţioasă, a naturii[22]: observarea mediului natural, dar şi a străzii, a trupului şi chipului uman surprinse în plină mişcare.

Un text capital din *Corespondenţa* lui Poussin se cere a fi discutat aici. În scrisoarea adresată din Roma, la 1 martie 1665, domnului de Chambray (deci cu puţină vreme înainte de moartea pictorului), scrisoare care începe precum un adevărat testament artistic („Se cade la urma urmelor să isprăvim cu această tăcere. Trebuie

---

op. cit., p. 30). „Trebuie ştiut, a spus el, că există două feluri de a vedea obiectele: unul văzîndu-le pur şi simplu, şi un altul privindu-le cu atenţie. A vedea pur şi simplu nu înseamnă altceva decît să primeşti în ochi în chip firesc forma şi asemănarea lucrului văzut. Dar a vedea un obiect privindu-l cu atenţie înseamnă că, în afară de simpla şi firească receptare a formei de către ochi, mai cauţi cu cea mai mare atenţie şi mijloacele de a cunoaşte bine acel obiect: astfel se poate spune că simpla privire [aspect] este o operaţie firească, iar ceea ce eu numesc *Prospectare* [*Prospect*, subl. în text] ţine de raţiune şi depinde de trei lucruri, şi anume de ochi, de raza vizuală şi de distanţa dintre ochi şi obiect: şi ar fi bine ca aceia care se grăbesc să-şi dea cu părerea să aibă pe deplin ştiinţă de o asemenea cunoaştere" (*ibidem*, p. 65). „...şi îi dispreţuia chiar, pe cei ce nu ştiu decît să copieze natura aşa cum o văd" (*ibidem*, p. 110).

[22] „Aşeza pe o masă mici modele pe care le înveşmînta pentru a-şi putea da seama de efectul şi de aşezarea tuturor corpurilor aflate laolaltă, şi căuta atît de mult să imite totdeauna natura, încît l-am văzut privind pînă şi pietre, bulgări de pămînt şi bucăţi de lemn, spre a putea imita cît mai bine stîncile, terasele şi trunchiurile de copaci" (*ibidem*, p. 204).

Scanned with OKEN Scanner

să spunem ceea ce se cuvine spus atîta vreme cît mai avem un pic de vlagă"[23]), Poussin, după ce dă o „DEFINIȚIE" picturii („Este o imitație a tot ceea ce se găsește sub soare, întocmită cu ajutorul liniilor și culorilor într-un plan dat, țelul ei este desfătarea"), propune o suită de „legi" ale picturii sub titlul „PRINCIPII PE CARE ORICE OM CU JUDECATĂ LE POATE ÎNȚELEGE". După enumerarea primelor șase („Nimic nu se înfățișează privirilor fără lumină. / Nimic nu se dezvăluie fără mediu transparent. / Nimic nu se dezvăluie fără margini. / Nimic nu se dezvăluie fără culoare. / Nimic nu se dezvăluie fără distanță. / Nimic nu se dezvăluie fără unealtă."), Poussin își întrerupe expunerea, făcînd următoarea precizare (ignorată de epigonii săi academizanți, prin mijlocirea cărora s-a impus, și s-a perpetuat, imaginea unui Poussin ce privilegiază desenul în detrimentul culorii, imitația după operele antice, în detrimentul celei după natură): „*Cele ce urmează mai jos nu se învață, căci ele țin de măiestria pictorului*" (subl.ns.). Și continuă: „Înainte de toate despre subiect: Se cade ca acesta să fie nobil, înainte de a fi dezvoltat de către meșteșugar. Se cade să fie astfel ales încît să dea pictorului prilejul să-și dovedească măiestria și meșteșugul și să înfățișeze subiectul în chipul cel mai desăvîrșit cu putință. Începutul trebuie făcut cu ordonarea, urmînd apoi ornamentul, decorul, frumusețea, gingășia, vioiciunea, costumul, firescul, sfîrșind cu ansamblul. *Ultimele țin de pictor și nu se pot învăța. Este ramul de aur al lui Virgiliu pe care nimeni nu-l poate găsi și culege decît călăuzit de soartă*"[24] (subl.ns.).

Considerăm textul acesta drept unul dintre comentariile cele mai adecvate la opera lui Poussin (nu pentru

---

[23] *Scrisori*, București, Editura Meridiane, 1976, p. 126, trad. de Radu Berceanu.

[24] *Ibidem*, p. 127.

Scanned with OKEN Scanner

că am privilegia punctul de vedere al autorului — intenţia lui şi felul cum şi-o vede proiectată în propria-i operă — socotindu-l mai autorizat decît oricare altul, ci pentru că, în acest caz, el îşi dovedeşte pertinenţa). Pentru Poussin pictura este o praxis („Nimic nu se dezvăluie fără unealtă"), o facere, un meşteşug pe care îl inventezi singur (cf. Félibien: „Vrea ca atunci cînd începe să lucreze, să o facă precum nimeni altul, astfel încît lucrarea sa să pară a fi ceva unic şi nou"). Această concepţie vine de la bun început în contradicţie cu ideea unei picturi în care prevalează o ştiinţă dinainte însuşită, o „metodă"[25] dată o dată pentru totdeauna. Unealta, ca şi materialul folosit, intră într-o relaţie dialectică cu produsul artistic, avîndu-şi partea lor de „iniţiativă" în producerea operei de artă (Mallarmé, comunicînd în mod mai explicit o experienţă poietică întrucîtva similară, spune că poetul „trebuie să lase iniţiativa cuvintelor"). Cînd exegeţii lui Poussin acordă prioritate unui discurs teoretic preexistent, unei „metode" preexistente

---

[25] Una din ipostazele acesteia, născută din exigenţa clasică a dreptei măsuri, l-a pasionat la un moment dat pe Poussin, fascinîndu-i totodată pe comentatorii operei sale, este o teorie a „modurilor", reprodusă astfel de Félibien, în conformitate cu spusele pictorului însuşi: „Vechii greci, ce au inventat artele frumoase, au aflat mai multe moduri prin mijlocirea cărora au produs minunatele lor opere. Mi-a spus că înţelege prin cuvîntul mod, raţiunea, măsura, sau forma de care se slujeşte în tot ce face, şi prin care se simte obligat să rămînă între dreptele limite, şi să lucreze cu o anumită măsură, cu moderaţie, şi după o ordine determinată, ce toate aşează lucrarea pe care o faci în fiinţa ei adevărată". „Modul doric" exprima la antici „sentimentele grave şi serioase"; „modul frigian", „pasiunile puternice"; „modul lidian", „tot ce-i gingaş, vesel şi plăcut"; „modul ionic", „tot ce-i pe potriva bacanalelor, serbărilor şi dansului". „Modul la antici fiind o alcătuire din mai multe lucruri, se întîmplă ca din varietatea şi diferenţa ce se întîlneşte în potrivirea laolaltă a acestor lucruri să ia naştere tot atîtea diferite moduri, şi ca din fiecare, astfel alcătuit din diferite părţi puse laolaltă în chip proporţionat, să purceadă o tainică putere de a stîrni în suflet diferite pasiuni" (Félibien, *op. cit.*, p. 80—81).

Scanned with OKEN Scanner

în raport cu o praxis a picturii, ei se arată a fi prin aceasta tributari unei grile de lectură impusă de estetica secolelor XVII şi XVIII; de fapt, ca orice adevărat artist, Poussin îşi construieşte neîncetat, printr-o practică picturală, „metoda", „corectînd-o" neîncetat.

Dacă pictura este „imitaţie", înţeleasă de Poussin ca transpunere a unei cunoaşteri esenţiale, care trece dincolo de aparenţe, căpătată printr-o privire atentă ce ţine de raţiune, ea este „imitaţie a tot ceea ce se află sub soare", prin această simplă precizare incluzîndu-se în domeniul referentului pictural atît spaţiul artificial, cultural (spaţiul creat prin mitologie, artele plastice, literatură etc.) cît şi cel natural.

„Ţelul" acestei „imitaţii" este „desfătarea" („la délectation"), termen care, de asemenea, poate fi interpretat ca integrînd într-o nouă unitate, conform unei dialectici a depăşirii contrariilor, plăcerea intelectuală şi cea senzorială, de fapt inseparabile în receptarea oricărei opere de artă.

„Nimic nu se dezvăluie fără margini". „Nimic nu se dezvăluie fără culoare." Acelaşi echilibru, în acest diptic prin care contur şi culoare sînt integrate într-un ansamblu care le transgresează, existînd doar în funcţie de acesta, într-o strictă intercondiţionare.

„Subiectul" „se cade să fie nobil" etc., „începutul trebuie făcut cu ordonarea" etc. Sînt recomandări care ţin de o artă clasică. Dar ceea ce urmează reechilibrează o dată mai mult ceea ce părea să se îndrepte cu precădere în direcţia unei ştiinţe gata constituită şi instransigent normativă: „Este ramul de aur al lui Virgiliu pe care nimeni nu-l poate găsi şi culege decît călăuzit de soartă" (frază care reia sintagma „nu se învaţă" folosită de Poussin cu cîteva rînduri mai sus): sîntem incredibil de aproape de experienţa comunicată de poeţii moderni, de acel „prim vers dăruit de zei" al lui Valéry, de poem ca „dar al hazardului", mai bine zis de poem ca „dar (şi) al hazardului". Analogia cu o poie-

Scanned with OKEN Scanner

tică şi poetică de tipul celor ale lui Valéry îşi află temeiul tocmai în această deschidere a „metodei" către sunprizele senzorialului, care o modifică neîncetat, în echilibrul, controlat de conştiinţa artistică „reflexivă", dintre o artă „matematic calculată", „sărbătoare a intelectului" şi o artă ce păstrează un neîncetat contact cu „pădurea senzorială" (cf. Valéry).

Metoda lui Poussin e pas cu pas inventată, cu fiecare nou tablou, în funcţie de noii parametri ai cunoaşterii ce intervin pe parcurs, şi care o împiedică să se degradeze în reţetă, este facere deschisă, doar parţial previzibilă[26]: în aceasta va sta principala deosebire dintre el şi succesorii săi francezi din secolul XVIII, activi meşteşugari ai unei picturi după reţetă înnobilată cu numele de clasică. Între clasicismul acestora şi clasicismul lui Poussin există toată distanţa care-l separă pe marele artist novator de epigon.

Întîlnim în exegeza actuală consacrată lui Poussin trei principale maniere de a-i aborda opera, toate trei propunînd, explicit sau implicit, o interpretare în funcţie de relaţia intelectual/senzorial manifestată în producerea textului pictural şi în perceperea acestuia de către un receptor.

Prima radicalizează „intelectualitatea" picturii lui Poussin, fiind concesivă faţă de „operele de maturitate", ale perioadei de „clasicism cristalizat", opere considerate, pe de altă parte, printr-un consens care continuă să funcţioneze în virtutea vechii tradiţii, cea impusă de primii exegeţi ai pictorului (Mancini, Bellori, Sandrart, Passeri, Félibien, Fréart de Chambray, Fénelon), drept creaţii majore ale artei sale. Acestor opere, considerate a fi preponderent „intelectuale", li se preferă „operele de tinereţe" şi anumite opere pictate de Poussin către

---

[26] Pierre Maurois, în studiul citat, afirmă că „deşi Poussin este înainte de orice un *compozitor* [subl. în text], *el nu se lasă niciodată pradă unei metode*" (subl. ns.).

sfîrşitul vieţii, tocmai pentru caracterul lor mai „spontan", mai puţin calculat, pentru imperfecţiunile de execuţie care, în cazul celor dintîi ţin de inexperienţa tînărului artist, iar în cazul celorlalte de tremurul mîinii, pricinuit de boală. În aceste ultime picturi dominînd peisajul, preferinţa pentru ele, fondată pe absolutizarea unuia din cei doi termeni ai raportului intelect/spontaneitate senzorială, îşi află un nou argument: dacă în operele de maturitate este cu precădere prezentă „figura umană inspirată din Antichitate"[27], în peisaje se afirmă triumfător „natura vizitată la ea acasă"[28]. Se face astfel de fapt o confuzie între „spontaneitatea creatoare" (concept care trebuie şi el rediscutat, căci adesori devine locul unei confuzii între planul producerii şi cel al receptării: chiar şi operele cele mai evident „spontane" nu sînt oare — cu excepţia unei categorii limitate, cea programatic creată printr-o gestualitate ce se vrea pură de orice intervenţie a controlului raţional — produsul unui calcul savant, calcul ce vizează tocmai a organiza opera în vederea obţinerii efectului de spontaneitate?) şi natura „materialului" utilizat de pictor, aici domeniul referenţial al tabloului. Dar oare, tratînd pictura ca un constructor şi ca un arhitect, Poussin nu supune ritmurilor şi proporţiilor sale matematic stabilite, nu numai personajele mitologice din compoziţiile sale, ci şi peisajele, mai ales cele din marile opere de „bătrîneţe", al căror „realism", esenţializat prin euritmiile ce le modulează, ne duce într-o lume a fantasticului geometric. Pădurile în tablourile lui au rigoarea şi stabilitatea edificiilor, iar edificiile, vibraţia încremenită a unor uriaşi copaci.

Pentru o altă categorie de exegeţi, raportul intelectual (= elaborat, calculat, de sursă livrescă)/senzorial (=

---

[27] Cf. Luc Benoist, *op. cit.*, p. 191.

[28] Dăm acestui termen sensul cuvîntului francez *matériau*, care în operă devine *matérial* (cf. *Recherches poïétiques* II, *Le Matériau*, *ed. cit.*).

Scanned with OKEN Scanner

spontan, inspirat-de-un-contact-nemijlocit-cu-natura) se pune în termeni mai nuanţaţi. O ezitare se iveşte cu privire la posibilitatea de absolutizare a unuia din cei doi termeni. Apar formulări de genul următor: „Călăuzit de gustul lui clasic (deşi de un clasicism foarte particular)“...[29] Este evident că a fi clasic înseamnă aici tocmai a manifesta cu precădere „tendinţe intelectualiste“[30], doctrina clasică dînd prioritate raţiunii. Clasic, „deşi de un clasicism foarte particular“: afirmaţia aceasta, lucru foarte important de observat, nu este făcută în legătură cu unul dintre tablourile aşa-zis „inspirate direct din natură“, cele în care „natura invadează scena“, ci cu privire la prima versiune (colecţia Devonshire, Chatsworth) a tabloului *Păstorii din Arcadia*. Cu privire la cea de-a doua versiune, realizată prin tabloul aflat la Luvru, unul dintre cele mai citate întru ilustrarea caracterului „clasic“, „intelectual“, „literar“, al picturii lui Poussin, Erwin Panofsky face o remarcă de mare pertinenţă şi care, neîndoielnic, poate fi extinsă nu numai la întreaga operă a acestui pictor, ci şi la opera oricărui alt pictor cu adevărat important ce-şi află un punct de plecare într-un motiv literar: „*Elaborîndu-şi viziunea picturală, Poussin trecuse dincolo de formula literară* [subl. ns.]: avem dreptul să spunem că interpreţii care, sub influenţa tabloului de la Luvru au hotărît să traducă *Et in Arcadia ego* prin Şi eu am trăit în Arcadia în loc de Chiar şi în Arcadia eu [moartea — n.ns.] exist, au violentat sintaxa latină dar au interpretat corect conţinutul nou cu care Poussin îşi învestise compoziţia“[31].

Demonstraţia lui Panofsky — ce arată, printr-un demers hermeneutic extrem de atent, susţinut de o importantă cantitate de date pozitive de filologie şi istoria

---

[29] Erwin Panofsky, *op. cit.*, p. 294.
[30] *Ibidem.*
[31] Erwin Panofsky, *op. cit.*, p. 298—299.

Scanned with OKEN Scanner

civilizației, cum o formulă literară de mare circulație ajunge să-și schimbe sensul și continuă să circule, *dar cu un nou sens, produs de necesitățile interne ale textului pictural generat de ea*, față de care această formulă literară a jucat doar rolul de „generator textual"[32] — poate fi folosită ca un argument decisiv pentru a contesta, ca abuziv, modul în care este utilizat epitetul de „literară" pentru o pictură (cea a lui Poussin) prin excelență picturală, adică elaborată în funcție de exigențele, de legile specifice ale „textului" pictural. Această demonstrație ar putea constitui un punct de plecare pentru o tentativă de abordare a textului pictural ca text productiv de noi sensuri, printr-un demers analog cu cel aplicat textului literar[33]. Dacă, de exemplu, poezia lui Valéry este, după cum și-o definește poetul însuși, „o lungă ezitare între sunet și sens", sensului preexistent substituindu-se (fie și numai în parte) un altul sub condiționarea unor legi ale limbajului poetic ca material sonor (necesitatea unui ritm anume, a unei rime, a unei aliterații, a unei anume construcții de ansamblu etc.) care, impunîndu-și regulile propriului joc asociativ, îl duc pe poet către o nouă cunoaștere, îndepărtîndu-l de la reprezentarea celei pe care voise inițial s-o comunice, pictura lui Poussin poate fi ea însăși interpretată ca *o lungă ezitare între imagine picturală și narațiune* (*de sursă livrescă*), între contur, culoare, compoziție pe de o parte, și sens pe de altă parte.

Termenul de „literară" aplicat operei lui Poussin trebuie, dacă îl menținem, acceptînd totodată premisele

---

[32] Pentru conceptul de „generator textual" a se vedea mai ales studiile lui Jean Ricardou din *Problèmes du Nouveau Roman*, Seuil, 1967, *Pour une théorie du Nouveau Roman*, Seuil, 1971, *Le Nouveau Roman*, Seuil, 1974, *Nouveaux problèmes du roman*, Seuil, 1978.

[33] Pentru conceptul de „productivitate textuală" a se vedea studiile lui Ricardou citate la nota 32, precum și cele ale grupului *Tel Quel* (între altele, cele reunite în volumul colectiv *Théorie d'ensemble*, Seuil, 1968).

Scanned with OKEN Scanner

propuse aici, învestit cu un nou conţinut: pictura sa nu este o simplă *ilustrare*, mai mult sau mai puţin didactică, a unor teme literare (biblice, istorice, mitologice etc.), ci îşi află în aceste teme doar un stimul iniţial, ele jucînd rolul de generatori ai textului pictural. Poussin va sacrifica „fidelitatea" transcrierii unei istorisiri biblice etc. oridecîteori legile picturii i-o vor cere. Mai mult chiar, infidelitatea faţă de litera sau de spiritul subiectelor de sursă livrescă folosite în tablourile sale va fi unul dintre reproşurile ce i se vor aduce frecvent[34].

Ne putem pune însă şi o altă întrebare: legile specifice ale picturii (care-l duc pe Poussin cu necesitate „dincolo de formula literară"[35]), au totuşi ca loc privilegiat de manifestare culoarea, în detrimentul desenului? Este oare mai pictural (adică mai în conformitate cu legile specifice ale picturii) un tablou care a renunţat la contur decît unul care-l foloseşte? Sîntem constrînşi la această interogaţie de insistenţa cu care opoziţia desen/culoare revine în exegeza poussiniană ca una din principalele modalităţi de a defini caracterul literar, intelectual, al artei pictorului. Textul lui Luc Benoist

---

[34] Iată cum încearcă să justifice teoretic Félibien aceste „libertăţi" de transpunere dezaprobate de mulţi dintre contemporanii pictorului: „Pictura nu e la fel cu povestirea: un povestitor se face înţeles printr-o orînduire de cuvinte şi înşiruire de vorbe ce alcătuiesc o imagine a lucrurilor, reprezentînd succesiv cutare acţiune; dar pictorul, nedispunînd decît de o clipă pentru a surprinde lucrul pe care vrea să-l reprezinte pe pînză, este uneori nevoit să adauge multe întîmplări ce au avut loc mai înainte (*op. cit.*, p. 148). Tabloul la care se referă aici Félibien (*Israeliţii culegînd mana din deşert*, unul dintre cele mai citate pentru soluţiile sale de compoziţie) este tocmai rezultatul unei asemenea remodelări a povestirii preexistente de către ritmul compoziţional, căruia Poussin îi acordă prioritate. Pentru detaliul modificărilor survenite în tradiţionalul episod biblic sub constrîngerea legilor picturale (cel mai important: *personajele nu culeg mana de pe jos, ci din aer*), a se vedea *ibidem*.

[35] A se vedea *supra* citatul din Panofsky.

Scanned with OKEN Scanner

(citat şi mai sus) este cît se poate de semnificativ: „Poussin nu compunea decît tablouri de cabinet, *cu o artă intelectuală, în care desenul era stăpîn şi culoarea slugă* [subl. ns.]. Pînă şi perioada cea mai puţin cunoscută din cariera pictorului, perioadă în general puţin abordată de exegeţii săi, stă, în scrierile lor, sub semnul aceleiaşi opoziţii. Ei remarcă, de exemplu, că atunci cînd, la nouăsprezece ani, Poussin fuge de acasă şi ajunge, mergînd pe jos, la Paris, unde-şi începe un fel de ucenicie în atelierele unor pictori obscuri, el nu este impresionat de pictura lui Rubens (care tocmai atunci realiza pentru palatul Luxembourg o suită de scene din viaţa Mariei de Medici) ci de cea a lui Rafael, pe care o cunoaşte în acel moment doar din gravurile lui Marc-Antoine, fapt ce atestă încă o dată, spun ei, o funciară prioritate acordată de artist liniei în raport cu culoarea[36].

---

[36] Încă o dată constatăm cît de influenţată rămîne actuala interpretare a lui Poussin de cea clasicizantă, dată de exegeţii contemporani lui: „Îl considera pe Domenico Zampieri drept cel mai bun dintre elevii fraţilor Carracci, şi aceasta pentru corectitudinea desenului şi expresia însufleţită a personajelor din tablourile acestuia. Îi preţuia şi pe cei ce se pricep la culoare, şi la început a observat cu multă atenţie coloritul lui Tiţian. Dar pe măsură ce se perfecţiona, s-a preocupat tot mai mult de forma şi corectitudinea desenului, pe care l-a socotit drept lucrul cel mai important în pictură (Félibien, *op. cit.*, p. 33).

A se vedea şi Loménie de Brienne (*in* Louis Hourticq, *op. cit.*, p. 266): „Cum avea ochi buni şi un minunat discernămînt, mînă destul de bună (căci nu mi se pare s-o fi avut vreodată dintre cele mai bune), *şi-a pus în gînd să picteze* [subl. ns.]. Dar încă îi lipsea cu totul simţul culorilor şi, deşi desena destul de bine, pictura lui nu putea să placă din pricina lipsei de culoare şi armonie. Într-adevăr, primele sale lucrări sînt foarte seci şi cam sărace. N-a excelat niciodată în colorit în aceeaşi măsură ca în celelalte părţi ale picturii, şi anume în desen şi compoziţie, în care privinţă nu exagerăm dacă spunem că i-a depăşit nu numai pe toţi pictorii din vremea lui ci şi pe Rafael însuşi. Van Dyck, care nu se sprijină decît pe culoare, îi este foarte inferior cît priveşte desenul. Tot astfel şi Rubens, şi toţi maeştrii flamanzi." „Poussin, care a meditat îndelung asupra unirii şi amestecului

Nu poate fi negată importanța acordată de Poussin desenului. Dar oare picturalitatea (construim acest termen după modelul celui de literaritate, utilizat în poeticile literare actuale), adică acel ceva prin care o operă de artă se definește ca fiind picturală, poate fi evaluată reducînd criteriile la opoziția culoare/desen, cu alte cuvinte în funcție de gradul de prezență sau absență a conturului? Aici intervin și alte disocieri posibile: există deci seria artă intelectuală, acordînd prioritate desenului, artă-inspirată-după-modele-antice (statui, basoreliefuri), după texte literare, artă ca produs al unui studiu, al unui calcul, și totodată al unei căutări, și care adeseori încearcă să-și cunoască și să-și explicitezе printr-un discurs teoretic mai mult sau mai puțin sistematic statutul propriu (o bună parte din *Corespondența* lui Poussin este tocmai un astfel de discurs), și aici s-ar încadra arta lui Poussin, și seria opusă: artă spontană, senzorială, inspirată-direct-din-natură, acordînd prioritate culorii, serie deobicei conotată ca avînd un grad sporit de picturalitate față de prima. Dar, examinate mai îndeaproape, adică pe cazuri concrete, aceste tipologii nu mai rezistă: elementul cel mai spectaculos al seriei a doua, culoarea, poate fi la fel de bine integrat primei serii, organizarea coloristică putînd fi ea însăși, și nu numai în arta modernă, rezultatul unei combi-

---

culorilor, n-a aflat în pictură altă dificultate decît aceasta. Știa să deseneze, imagina bine, dar, deși a copiat multă vreme statuile și basoreliefurile din Roma, nu-și putea însufleți personajele și nici întruchipa bogata-i gîndire. Se plîngea de asta, în perioada cînd picta într-o manieră uscată, cavalerului del Pozzo, prietenul și protectorul său, iar acest virtuoz italian îi spunea: Copiază după frații Carracci, și mai lasă statuile antice. Și avea dreptate. Rubens și Van Dyck nu aveau nici pe departe talentul lui Poussin [aici autorul se contrazice pe sine însuși: mai sus spusese că pictorul avea „mînă destul de bună", dar „nu dintre cele mai bune" — n.ns.]. Și totuși personajele lor sînt de carne și vii. În timp ce personajele din tablourile lui Poussin sînt de bronz și de piatră" (*ibidem*, pp. 264—265).

Scanned with OKEN Scanner

natorii foarte calculate. După cum și situația inversă este cu putință: linia, conturul „spontan" trasate, încadrîndu-se prin chiar aceasta în a doua serie. O altă opoziție apare mai pertinentă: figurativ/nonfigurativ, care nu mai funcționează pe criteriul opoziției culoare/linie, intelectualitate/spontaneitate. Dacă ne situăm la polul estetic (cel al receptării operei de pictură, al „facerii" ei prin receptare), este evident că în cazul operelor figurative, deci și în cel al picturii lui Poussin, numărul „lecturilor" este, cel puțin teoretic, mai limitat decît în cazul celei de a doua, și, în acest sens, ea este mai limitativă, mai prescriptivă. Jocul (calculat) al unor pete de culoare și al unor linii practicat de arta modernă nonfigurativă autorizează o „infinitate" de lecturi. Dar înseamnă oare că nonfigurativul este prin definiție mai puțin „spontan", mai puțin intelectual? (Așa cum arătam mai sus, nu trebuie să confundăm efectul de spontan produs asupra receptorului, cu facerea spontană a operei de către autorul ei). Pictura marilor moderni nonfigurativi ai secolului nostru este oare, sub raportul producerii ei, mai puțin intelectuală decît cea a lui Poussin?

Un al treilea punct de vedere asupra artei lui Poussin, în sprijinul căruia eseul de față a încercat să aducă noi argumente, este cel ce a decis să depășească opoziția intelectual/senzorial și toate presupozițiile de negativitate pe care le comportă, pentru o bună parte din critici, primul termen: Poussin reprezintă momentul de sinteză dintre „exaltarea venețiană" și „disciplina florentină și romană", dintre „cadrul rațional în care pictura italiană trăise timp de două secole" și arta barocă, artă care, devenită prin Rubens, prin El Greco, o artă a „improvizației și a lirismului", acorda prioritate culorii în raport cu desenul „A socotit, fără îndoială, că lecția venețiană fusese prea repede învățată, și că vreo cîteva etape fuseseră uitate. De o parte există metoda infailibilă a lui Rafael, în pictura căruia totul era ordo-

Scanned with OKEN Scanner

nat şi unde spiritul [citeşte: intelectul — n.ns.] îşi păstra puterea pînă la sfîrşitul execuţiei; de cealaltă parte frumoasa dezordine veneţiană, unde armonia era sacrificată puterilor naturii. Poussin s-a străduit să concilieze aceste două puncte de vedere. *Nu putea să renunţe nici la legile spiritului, dar nici la resursele senzaţiei* — şi, prin Tiţian, va regăsi gîndirea lui Rafael"[37] (subl.ns.). Deşi nu putem fi de acord cu perspectiva din care este susţinută argumentaţia (care confundă planul producerii cu cel al receptării „improvizaţia" lui El Greco sau „frumoasa dezordine veneţiană" sînt ele însele rezultatul unui calcul, al unei „metode", alta, e drept, decît cea a lui Rafael), concluzia la care se ajunge ni se pare demnă de reţinut. Ea este în măsură să permită un grad mai avansat de integrare a „spontaneităţii" în opera lui Poussin, „spontaneitate" a cărei prezenţă, observată şi de exegeţii acestuia din secolul XVII, ce încearcă să menţină un echilibru între cei doi termeni ai cuplului antinomic intelectual-senzorial, nu putuse fi total eludată nici de către acea parte mai tîrzie a exegezei care radicalizează latura intelectuală a artei poussiniene. Punerea în relaţie de similitudine a artei lui Poussin cu cea a unei serii tipologice de artişti şi opere la prima vedere foarte îndepărtată prezintă un dublu avantaj: cel al provocării unei stări de surpriză, surpriză salutară prin consecinţele ei de ordin euristic, căci face să explodeze vechiul clişeu prin intermediul căruia nu mai aveam acces decît la un Poussin „prăfuit" şi „demodat" (relaţia cu literatura

---

37 Pierre Maurois, *op. cit., passim.*

Cf. şi Louis Hourticq, *op. cit.*, p. VI: „Poussin este unul din pictorii a căror artă şi viaţă reprezintă cea mai mare enigmă. Deşi este datorată în egală măsură atît voinţei supusă controlului raţiunii, cît şi forţelor instinctului, opera sa îţi sporeşte curiozitatea de a o cunoaşte pe măsură ce crezi că pătrunzi mai adînc în ea; puţini artişti au dăruit astfel luminilor inteligenţei poezia misterului". Hourticq are totuşi tendinţa, în numeroase locuri ale lucrării sale, să dezechilibreze relaţia în favoarea raţionalului."

Scanned with OKEN Scanner

franceză a secolului XVII ne menţine în limitele clişeului, consolidîndu-l); cel al construirii unui nou „concept Poussin", prin medierea unui factor ce aparţine contemporaneităţii noastre, mediere datorită căreia ne va fi restituit un „Poussin contemporanul nostru".

Epitetul de „literară", aplicat atît de frecvent picturii lui Poussin, permite o fericită articulare cu un model literar, constrînge chiar, am putea spune, la o asemenea punere în relaţie. Fără a ignora, ci dimpotrivă, caracterul operatoriu al stabilirii unei relaţii de similitudine (de asemenea benefic „surprinzătoare") cu arta foarte elaborată, „intelectuală", a unor pictori moderni (a lui Cézanne şi a posterităţii sale anti-impresioniste în primul rînd), am privilegiat în analiza noastră lectura picturii lui Poussin prin grila oferită de poeticile literare moderne, pentru că socotim că literatura, în comparaţie cu celelalte arte, a ajuns la cel mai avansat grad de conştiinţă sui-reflexivă, constituindu-şi o teorie capabilă să propună cele mai elaborate modele ale produsului şi producerii artistice în general. Din această perspectivă actuală, care-şi asumă un nou tip de reflecţie, conotaţiilor difuz negative ale unor termeni ca „intelectual", „livresc", aplicaţi operei literare, li se substituie conotaţii de semn pozitiv. În ceea ce priveşte pictura lui Poussin, am revenit astfel la semnul pozitiv iniţial (cf. textele mai sus citate din primii exegeţi, Mancini, Bellori, Félibien) prin punerea într-o nouă relaţie, de data aceasta desemnată explicit, a mecanismelor de producere şi receptare a operei artistice, spontană, pe de o parte, controlată de intelect, pe de altă parte.

Există o pictură „literară", tot aşa după cum există o literatură „picturală" („ut pictura poesis"), sau o pictură „muzicală", o literatură „muzicală", o muzică „picturală", o pictură „sculpturală" etc. Sînt formulări pe care le utilizăm în mod curent, fără să ne oprim prea mult asupra lor, acceptîndu-le ca pe nişte utile stereotipii. Dacă încercăm să conştientizăm folosirea lor,

Scanned with OKEN Scanner

vedem că în aceste banale şi familiare metafore stă închis un important adevăr: cel al izomorfismului producerii şi produsului tuturor artelor, adevăr pe care se poate întemeia o poietică, o poetică şi o estetică supraordonatoare, care s-ar constitui ca ştiinţe generale capabile să controleze domeniile particulare reprezentate de fiecare artă în parte. Eseul acesta se revendică tocmai de la o asemenea posibilitate, vizînd totodată să contribuie la realizarea ei printr-un demers particularizator.

Omologiile dintre pictură şi literatură stabilite aici nu urmăresc aşadar să valorifice o dimensiune „literară" a operei lui Poussin, ci, dimpotrivă, să o expliciteze încă o dată ca mare operă de pictură. Cînd Félibien spune: „. . . ştia să profite de discuţiile cu cavalerul Marino, îmbogăţindu-şi compoziţiile cu ornamentele poeziei, de care a ştiut să se slujească în chip foarte potrivit în tablourile ce i-o îngăduiau"[38], el stabileşte între cele două arte o relaţie de influenţă de sens unic: pictorul „împrumută" unele din procedeele poeziei, adaptîndu-le artei sale. Nu de această relaţie mecanică, de suprafaţă, am vrut să ne ocupăm, ci de una organică şi profundă, care atestă că, la un anume nivel, demersul creator şi produsul său, indiferent că este vorba de pictură, poezie etc. ascultă de aceleaşi legi. Altfel spus, mult contestata „intelectualitate" a lui Poussin ar putea fi astfel omologabilă cu „intelectualitatea" lui Mallarmé sau Valéry, adică justificată pictural pentru aceleaşi raţiuni pentru care aceasta din urmă e justificată literar.

---

38 Félibien, *op. cit.*, p. 23.

SUMAR

Spaţiul şi timpul lecturii **Argument** 5

PRAXISUL CA TEORIE, TEORIA CA PRAXIS

Rousseau: funcţia cognitivă a literaturii 10

Poezie şi acţiune (Rimbaud) 18

Maurice Blanchot şi literatura ca activitate specifică . . 23

Înlăuntru 31

Butor şi dinamica lecturii intertextuale 34

Le Clézio: o poetică imanentă 39

Pot-Bouille: **locul unei contestări a scriiturii „tradiţionale"** 51

Gaspard de la nuit — **Între Sainte-Beuve şi André Breton** 64

„La mise en abîme" în *Falsificatorii de bani* 68

Tolstoi „citit" de Nathalie Sarraute 77

Camil Petrescu despre „noua structură" a romanului lui Proust 83

Critica ştiinţifică 94

Scanned with OKEN Scanner

La Nausée **sau producerea textului** 105

Flaubert 120

1. *Cel ce „influențează" literatura de astăzi și este „influențat" de ea. Opera lui Flaubert ca interogație (și ca loc predilect al unei interogații actuale) asupra ființei și devenirii literaturii* 120

2. *Opera ca descriere și autodescriere. Izotopia autoreferențială. „Transparență" și „opacitate" O poietică flaubertiană* 133

3. *Funcția productivă a clișeului. Printr-o poetică a clișeului către o „nouă viziune" (Proust). Romanul descentrat* 144

4. *Lecturi românești ale operei lui Flaubert* . . . 167

Sincronie și diacronie din perspectivă poietică . . 179

Simbol și literatură 187

Traducerea, o practico-teorie 191

1. *Traducerea ca mod al lecturii plurale* 192
2. *„Peste vîrfuri trece lună" / „Une haute lune passe"* 198

3. *Traducere și „literalitate"* 203

4. *Traductibilitatea din perspectiva pragmaticii textului* 205

Conștiința de sine a criticii 210

Statutul scriitorului ca „producător" al operei . . . 213

Scanned with OKEN Scanner

CĂTRE O POIETICĂ ŞI O POETICĂ SUPRAORDONATOARE

Jurnalul lui Delacroix şi poietica / poetica operei „imperfecte“ 222

Text literar, text plastic, text muzical: un raport de omologie 227

O pictură „literară“? 235

Scanned with OKEN Scanner

DISCOBOLUL

EDITURA DACIA

Lei 10,50

Scanned with OKEN Scanner